ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯНЬ ЯН

УДК 785.1.071.2:78.03(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

МИСТЕЦТВО ОРКЕСТРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ КИТАЮ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»
Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Науковий керівник
Чернявська Маріанна Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків — 2023

АНОТАЦІЯ

Янь Ян. **Мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню мистецтва оркестрового диригування в історичній традиції Китаї. На відміну від європейської музичної культури, де професія диригента оркестру вже до початку XIX століття сформувалася як одна з найбільш складних виконавських спеціалізацій, у Китаї вона почала свій шлях тільки в XX столітті. До цього функцію диригента в національних інструментальних колективах Піднебесної виконував провідний соліст, який грав на струнних або духових інструментах. Активне залучення європейської музики стало відбуватися в Китаї з 20-х років XX століття. На цьому шляху особливо гостро постали проблеми створення в країні національної диригентської школи. До середини XX століття відбулися значні зміни, пов’язані з величезними досягненнями в композиторської творчості та ускладненням оркестрової музики. Якісний перехід висунув не тільки високі вимоги до оркестрового виконання, але викликав необхідність розробки цілого комплексу професійних навичок диригента.

Сьогодні в Китаї існує понад двохсот оркестрових колективів, які умовно можна поділити на два типи – *західний симфонічний оркестр* з європейським інструментарієм та сучасний *китайський традиційний оркестр* з національним інструментарієм, модернізований за принципами західного симфонічного оркестру. Професійна складова диригента симфонічного оркестру, що спирається на світові традиції, сьогодні більш розроблена і вивчена порівняно зі специфікою диригента сучасного китайського оркестру, заснованого в XX столітті на національних і західних музичних традиціях. Творчість багатьох представників китайського оркестрового диригентського мистецтва, їх цінний

професійний досвід, практично не досліджені. Між тим, китайські дослідники Цзян Іцюнь, Ло Шії, Чень Сицзе, Кан Їнчжен, Чжао Сяо Оу та інші відзначають необхідність посилення розробки теорії та методики оркестрового диригування в Китаї, спираючись на майже столітній термін розвитку цієї професії та враховуючи особливості національного музичного мистецтва. Таким чином, актуальність представленої наукової праці обумовлена відсутністю спеціального дослідження, яке визначає самобутність диригентського оркестрового мистецтва як різновиду виконавства в Китаї; необхідністю всебічного вивчення життєдіяльності видатних китайських диригентів різних поколінь; систематизації та узагальнення їх творчих досягнень та професійного досвіду.

Мета дослідження – відтворення цілісної картини формування та розвитку мистецтва диригування оркестром західного (симфонічного) і національного (традиційного) типу в Китаї та узагальнення багатогранної діяльності його визначних представників.

Матеріалом дослідження обрано наукові праці та історіографічні матеріали, присвячені розвитку оркестрового виконавства та життєтворчості видатних китайських диригентів, записи їх виступів на концертах, музичну публіцистику та критичну періодику, відгуки, інтерв'ю, ювілейні публікації.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

– визначено самобутність оркестрового диригентського мистецтва в Китаї як роду творчості;

– висвітлено та схарактеризовано основні етапи історичного розвитку оркестрового мистецтва в Китаї упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;

– простежено загальний процес творчої взаємодії китайських диригентів з двома типами оркестрів;

– систематизовано історіографічні відомості щодо життєтворчості китайських митців – диригентів симфонічного оркестру європейського та національного типу, окреслено їх найбільш вагомі творчі здобутки.

Набули подальшого розвитку:

– диференціація типів симфонічного оркестру в Китаї – європейського та національного;

– вивчення історико-культурного контексту становлення оркестрового виконавства Китаю у ХХ столітті;

– визначення ролі творчості диригентів Лі Делуня, Хуан Іцзюня;

– специфіка регіональних особливостей формування та розвитку симфонічного оркестрового виконавства Китаю.

В Розділі 1 досліджується **історико-культурний контекст розвитку мистецтва оркестрового диригування Китаю ХХ – початку ХХІ століття.** У **підрозділі 1.1.** розглядається **досвід вивчення мистецтва оркестрового диригування у музикознавчих дослідженнях.** Огляд літератури підсумовує стан вивчення шляху розвитку професії диригенту симфонічного оркестру в різних країнах. Окреме коло досліджень присвячене деяким аспектам диригентського мистецтва та оркестрової культури в Китаї: жанрам оркестрової музики, творчості окремих колективів, проблемам вестернізації китайського оркестрового виконавства у ХХ столітті, способам функціонування симфонічної музики в сучасному Китаї та ін. Зазначається брак досліджень за проблематикою особистості диригента як персони, що уособлює оркестрове виконавство. Обговорюються шляхи розвитку теми, присвяченій створенню теорії диригентського мистецтва через ґрунтовне вивчення життєтворчості її видатних постатей в історичній традиції Китаю.

Розвиток двох типів оркестрів в Китаї протягом ХХ століття визначається двома тенденціями: 1. від світового (європейського) – до світового та китайського; 2. від китайського традиційного – до китайського національного та світового. Представлені особливості розвитку оркестрової культури в Китаї розглядатимуться в контексті діяльності диригентів – ключових постатей, що кристалізували найголовніші ідеї китайської диригентської професійної школи. Обидві тенденції, представлені в аспекті еволюції творчої комунікації китайських диригентів та оркестрових колективів, мають зустрічний рух.

У підрозділі 1.2. розглядається **значення діяльності диригентів у розвитку оркестрового виконавства в Китаї (на прикладі Шанхайського симфонічного оркестру)**. Досліджується майже сто сорока п'яти річний період існування найстарішого музичного колективу Китаю, що виконував західну класичну музику. Зазначається, що оркестр пройшов шлях розвитку від невеликої кількості європейських інструментів (духових) та складу європейських виконавців до повноцінного великого симфонічного оркестру, який став національним символом Китаю. Висвітлено діяльність видатних диригентів М. Пачі, Хуан Цзи, Хуан Іцзюня, Чень Сеяна, Юй Луна, які відіграли провідну роль у становленні та розвитку оркестру на різних етапах.

В **підрозділі 1.3**. досліджується **роль диригентів у «перетворенні» китайського оркестру традиційних інструментів на зразок європейського симфонічного.** Модернізація китайського оркестру традиційних інструментів почалася в XX столітті після повалення імперського правління та нових змін у китайському суспільстві. Розглядається діяльність диригентів – Чжен Тисі, Лі Гоцюаня, Пен Сювеня, Ян Цзяженя, Ву Чунцюаня та інших. Завдяки їх зусиллям в Китаї відбулися якісні зміни в інтеграції національних музичних традицій у створення мистецтва диригування сучасним китайським оркестром традиційних інструментів на зразок європейського симфонічного.

В **Розділі 2** досліджується **антологія мистецтва диригування симфонічним оркестром в Китаї XX – початку XXI століть.** Представлені «творчі портрети» ключових постатей – китайських диригентів симфонічного оркестру як колективу, що прийшов до Китаю із Європи. Їх діяльність так чи інакше пов'язана із західноєвропейськими принципами музичного мистецтва, знанням європейського репертуару та інструментарію. Більшість диригентів старшого покоління – Хуан Іцзюнь, Лі Делунь, Хань Чжунцзе, Цао Пен, Лін Кечанг, Чжен Сяоін – є безпосередніми свідками та учасниками подій, що відбулися під час боротьби за незалежність та зміни державного устрою Китаю та навчалися у західноєвропейських музикантів (**підрозділ 2.1.**). Музиканти середнього покоління, що починали свій творчий шлях на момент

проголошення незалежності КНР, надалі стали свідками, а найчастіше і мимовільними жертвами Культурної революції. До таких можна віднести Яо Гуаньжуна, Бянь Цзушаня, Чень Сеяна (**підрозділ 2.2.**). Однак, ці сумні події активізували багатьох музикантів до прагнення возз'єднатися з цивілізаційним світом, навчатися сприймати європейський і світовий досвід. Перед диригентами молодшого покоління – Тань Ліхуа, Ху Юньян, Чжан Гоюнь, Юй Лун, Лі Сінцао, Чжан І, Чжан Сянь – відкрилися ще більші можливості вчитися і гастролювати в різних країнах світу (**підрозділ 2.3.**).

Розділ 3 присвячений **видатним постатям мистецтва диригування китайським оркестром традиційних інструментів та диригентам-універсалам.** Представлені особистості пройшли кожен свій шлях до визнання. Життєтворчість практично кожного диригента тісно пов'язана з подіями в житті країни, їх становлення багато в чому визначалося політикою держави, соціальним устроєм суспільства у різні роки, освітою, репертуарними уподобаннями, гастрольною політикою, тощо. Діяльність диригентів Пен Сювеня, Ян Хуечана та Лю Ша виключно пов'язана з процесом модернізації та європеїзації китайського оркестру традиційних інструментів (**підрозділ 3.1.**). Творчість диригентів – універсалів Бянь Цзушаня, Чень Сеяна, Іп Цунга, Чжан Лі, Пен Цзяпена одночасно пов'язана з двома типами оркестрів, що існують в Китаї з початку XX століття (**підрозділ 3.2.**). Дослідження багатогранної діяльності диригентів – яскравих особистостей – довело, що тенденції розвитку симфонічного (західного) та сучасного китайського (традиційного) оркестрів рухаються у зустрічному напряму. Це призвело до остаточного формування професії музиканта – диригента оркестру нового типу, тобто, був сформований універсальний комплекс навичок керування як європейським симфонічним оркестром, так і китайським оркестром традиційних інструментів. На таке формування вплинули конкретні історичні події: модернізація китайського музичного мистецтва, закордонна освіта багатьох китайських музикантів, вплив комуністичної ідеології («зразкові постанови») з одного боку та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента

симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов'язана з різноманітними змінами кількісного та якісного складу, характером використання як окремих інструментів симфонічного оркестру, цілих груп, так і їх технічних можливостей.

У **Висновках** подаються підсумки дослідження. Сьогодні осмислення історичного досвіду оркестрового диригентського мистецтва у Китаї набуває особливого значення. Протягом XX століття в країні було сформовано два типи симфонічного оркестру – західний – з європейським інструментарієм, та національний – з китайським традиційним інструментарієм, але модернізований та побудований за принципами західного симфонічного оркестру. Історія китайського симфонічного оркестру XXI століття – це послідовність різноманітних змін, які стосуються і кількісного складу, і характеру використання, як окремих інструментів, цілих груп, так і їх технічні можливості. Перші професійні оркестри китайських народних інструментів було створено за образом симфонічного оркестру у 1930-ті роки, протягом ще тридцяти років відбувся процес модернізації цих колективів. Розвиток професії диригента тісно пов'язаний з історичним розвитком двох типів оркестрів в Китаї упродовж XX – початку XXI століття. Основними його етапами стали:

– генеза (1879 – 1917) – підготовлена іноземними музикантами та пов'язана з військовими оркестрами невеликого складу. В таких музичних колективах приймали участь виключно європейські музиканти та інструменти. Китайські музиканти шукали нові форми адаптації національних інструментів та прийомів гри до західної симфонічної музики.

– становлення (1919 – 1948) – формування перших китайських оркестрів нового типу, де б приймали участь як західні інструменти і музиканти, так і китайські. У зв'язку з японською окупацією та початком другої світової війни багато професійних музичних кадрів покинуло Китай, вони шукали роботу у Гонконгу та Тайвані.

– етап національного розквіту (1949 – 1965) – створення національних оркестрів у Китаї. З'являються цілком «китайські» музичні симфонічні

колективи оркестрів західного типу завдяки появі національних кадрів з високим рівнем професійної освіти. Оркестри з китайським інструментарієм модернізуються на зразок західних оркестрів.

– криза (1966 – 1977), пов'язана із подіями культурної революції, наслідки якої були негативними для диригентського мистецтва.

– возз'єднання зі світом (1978 – 2010) відзначений відновленням зв'язків з Тайванем, Гонконгом та іншими країнами та подальшим розвитком обох типів симфонічних оркестрів.

– подальша інтеграція у світовий музичний простір (з 2010 року).

Основи диригування симфонічними оркестрами західного і національного типу в Китаї є схожими. В зв'язку з цим протягом XX століття в країні сформувалася *професія диригента симфонічного оркестру нової якості*, який міг керувати як симфонічним оркестром західного інструментарію, так і національним оркестром, у складі якого були виключно модифіковані китайські інструменти. Тому такий диригент повинен мати професійний рівень, який дозволить йому комунікувати з оркестрами обох типів, оскільки репертуар симфонічних творів може виконуватися обома видами оркестрів.

Протягом XX – XXI століття в Китаї сформувалася ціла плеяда оркестрових диригентів, кожен з яких уособив в своїй творчості синтез світових та загальнонаціональних музичних традицій. Ключові постаті національного оркестрового диригентського мистецтва розглянуті в історичному контексті за принципом поколінь, виходячи з оціночних принципів їх діяльності. В залежності від особистісних естетичних та репертуарних уподобань життєдіяльність китайських митців було подано у відповідній диференціації – ті, хто переважно працювали з симфонічним оркестром західного типу (Хуан Іцзюнь, Лі Делунь, Хань Чжунцзе, Цао Пен, Чжен Сяоїн, Яо Гуаньжун, Тань Ліхуа, Ху Юньянь, Чжан Гоюнь, Юй Лун, Лі Сінцао, Чжан Сянь, Чжан І), хто віддавав перевагу виключно сучасному китайському оркестру традиційних інструментів (Пен Сювень, Янь Хуейчан, Лю Ша), хто був диригентами-

універсалами, працюючи з обома видами оркестрів – симфонічним і сучасним китайським (Бянь Цзушань, Чень Сеян, Чжан Лі, Іп Цунг, Пен Цзянпен).

Головна відмінність при співпраці з різними видами симфонічних оркестрів в Китаї полягає в розуміння диригентом принципів оркестрування партитури та можливостей інструментів. Якщо за загальним розташуванням та кількістю оркестрантів та різних груп інструментів обидва оркестри схожі, то специфіка багатьох китайських інструментів, таких як *піпа*, *гуцинь*, *гуджен* та інші, суттєво відрізняються від західних оркестрових інструментів. Дуже важливими є розуміння правильного використання їх звукових можливостей у оркестровому письмі. Важливою складовою роботи диригента національного оркестру є ретельний вибір гармонічного поєднання різних тембрів у фактурі для досконалого звукового балансу, а також – використання динаміки. Таким чином, даний оркестр має всі можливості для виконання не тільки національного симфонічного репертуару, а й адаптованих симфонічних творів, написаних для оркестру західного типу.

В симфонічному оркестрі західного типу диригент використовує світовий досвід та професійні навички, здобуті представниками різних національних шкіл. Виконуючи з таким колективом твори китайських композиторів, диригент враховує національну специфіку звучання, жанрові особливості національної музики, тощо. Це впливає на адаптацію партитури та на конкретні підходи у виконавській стратегії диригента. Таким чином, симфонічний репертуар може бути виконаний обома типами китайських оркестрів, але з урахуванням специфіки національного інструментарію.

Цікавим питанням постає взаємодія інструментарію обох типів оркестрів, хоча стрій і виконавські прийоми європейських і китайських оркестрових інструментів мають відмінності. Між тим, прагнення композиторів поєднати такі інструменти в одному творі надало низку унікальних композицій. Китайські традиційні інструменти в оновленому вигляді стали достатньо затребуваними не лише як соло в оркестровій партитурі, а й у поєднанні зі звучанням хору, чи тембровому полілозі в ансамблях. Серед таких творів –

Кантата «Жовта річка» Сі Сінхая (піпа, бамбукова флейта, арху), вокальна сюїта «Пісні Великого походу» Чень Ген, Шен Мао, Тан Хе, Юй Цю (арху, піпа, бамбукова флейта, суона), «Святкова увертюра» Ши Ваньчуня (суона), оркестрова сюїта «В стилі Яньхуан» (бамбукова флейта, суона, традиційні китайські ударні інструменти). На сьогодні існує єдиний твір, Симфонія «Схід–Захід» (1991) швейцарського композитора Г. Швейзера для симфонічного та сучасного китайського традиційного оркестрів. Виконання твору відбулося під керівництвом відомого китайського диригента Бянь Цзушаня Китайським національним оркестром радіомовлення і Симфонічним оркестром Цюріха. Дана подія стала яскравим підтвердженням безмежного потенціалу творчих можливостей взаємодії музичного мистецтва Сходу і Заходу.

Таким чином, історичний процес розвитку мистецтва оркестрового диригування, що відбувся протягом XX – початку XXI століття в Китаї, є національним культурним рухом, що постійно еволюціонує та взаємодіє з сучасними культурними тенденціями багатьох країн і континентів.

Ключові слова: китайська академічна музика, диригент, мистецтво оркестрового диригування, симфонічний оркестр, сучасний китайський оркестр традиційних інструментів, національна специфіка, оркестрові інструменти, флейта, артикуляція, звуковидобування, акустика, історична динаміка, інтерпретація, комунікативна стратегія диригента і оркестру, національна ідентичність, диригентська освіта, глобалізація.

ABSTRACT

***Yan Yang*. The art of orchestral conducting in the historical tradition of China.** Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the art of orchestral conducting in the historical tradition of China. In contrast to European musical culture, where the profession of an orchestra conductor was formed as one of the most complex performance specializations before the beginning of the 19th century, in China it began its journey only in the 20th century. Prior to that, the leading soloist who played string or wind instruments performed the function of conductor in the national instrumental ensembles of the Celestial Empire. Active involvement of European music began to take place in China from the 20s of the 20th century. On this path, the problems of creating a national conducting school in the country became particularly acute. By the middle of the 20th century, there were significant changes associated with huge achievements in composers' work and the complexity of orchestral music. The qualitative transition not only made high demands on orchestral performance, but also made it necessary to develop a whole set of professional skills of the conductor.

Today, there are more than two hundred orchestra groups in China, which can be conventionally divided into two types – the Western symphony orchestra with European instruments and the modern Chinese traditional orchestra with national instruments, modernized according to the principles of the Western symphony orchestra. The professional component of a symphony orchestra conductor, based on world traditions, is today more developed and studied compared to the specifics of a conductor of a modern Chinese orchestra, founded in the 20th century on national and Western musical traditions. The creativity of many representatives of the Chinese orchestral conducting art, their valuable professional experience, is practically not explored. Meanwhile, Chinese researchers Jiang Yiqun, Luo Shiyi, Chen Xijie, Kang Yinzheng, Zhao Xiao Ou and others note the need to strengthen the development of the theory and methodology of orchestral conducting in China, based on the almost century-old development of this profession and taking into account the peculiarities of the national musical art. Thus, the relevance of the presented scientific work is due to the lack of a special study that determines the identity of conducting orchestral art as a type of performance in China; the need for a comprehensive study of the life

activities of prominent Chinese conductors of different generations; systematization and generalization of their creative achievements and professional experience.

The purpose of the study is to reproduce a complete picture of the formation and development of the art of orchestra conducting of the Western (symphonic) and national (traditional) type in China and to generalize the multifaceted activities of its prominent representatives.

Scientific works and historiographical materials devoted to the development of orchestral performance and creative life of prominent Chinese conductors, recordings of their performances at concerts, music journalism and critical periodicals, reviews, interviews, anniversary publications were selected **as research material**.

The scientific novelty of the obtained results is that *for the first time in musicology*:

– the originality of orchestral conducting art in China as a kind of creativity is determined;

– the main stages of the historical development of orchestral art in China during the 20th and early 21st centuries are highlighted and characterized;

– the general process of creative interaction of Chinese conductors with two types of orchestras is traced;

– systematized historiographical information on the creative life of Chinese artists - conductors of symphony orchestras of the European and national type, outlined their most important creative achievements.

Acquired further development:

– differentiation of types of symphony orchestra in China - European and national;

– study of the historical and cultural context of the development of orchestral performance in China in the 20th century;

– definition of the role of creativity of conductors Li Delun, Huang Yijun;

– specificity of regional features of the formation and development of symphonic orchestra performance in China.

Chapter 1 examines **the historical and cultural context of the development of the art of orchestral conducting in China in the 20th - early 21th centuries.** In subsection **1.1. The experience of studying the art of orchestral conducting in musicological studies** is considered. The literature review summarizes the state of study of the path of development of the symphony orchestra conductor profession in different countries. A separate circle of research is devoted to some aspects of conducting art and orchestral culture in China: genres of orchestral music, creativity of individual groups, problems of westernization of Chinese orchestral performance in the 20th century, ways of functioning of symphonic music in modern China, etc. It is noted that there is a lack of research on the issues of the conductor's personality as a person, which represents an orchestral performance. Ways of development of the theme dedicated to the creation of the theory of conducting art through a thorough study of the creativity of its outstanding figures in the historical tradition of China are discussed.

The development of two types of orchestras in China during the 20th century is determined by two trends: 1. from world (European) to world and Chinese; 2. from Chinese traditional to Chinese national and world. The presented features of the development of orchestral culture in China will be considered in the context of the activities of conductors – key figures who crystallized the most important ideas of the Chinese conducting professional school. Both trends, presented in the aspect of the evolution of creative communication of Chinese conductors and orchestral groups, have a counter movement.

In **subsection 1.2. The significance of the activity of conductors in the development of orchestra performance in China** is considered **(on the example of the Shanghai Symphony Orchestra)**. The nearly one hundred and forty-five-year period of existence of the oldest musical group in China, which performed Western classical music, is studied. It is noted that the orchestra has developed from a small number of European instruments (wind instruments) and a composition of European

performers to a full-fledged large symphony orchestra, which has become a national symbol of China. The activities of outstanding conductors M. Pasi, Huang Zi, Huang Yijun, Chen Seyang, Yu Long, who played a leading role in the formation and development of the orchestra at various stages, are highlighted.

In subsection **1.3. The role of conductors in the "transformation" of a Chinese orchestra of traditional instruments like a European symphonic orchestra** is investigated. The modernization of the Chinese orchestra of traditional instruments began in the 20th century after the overthrow of the imperial government and new changes in Chinese society. The activities of conductors – Zheng Tiexi, Li Guoquan, Peng Xiuwen, Yang Jiazhen, Wu Chongquan and others are considered. Thanks to their efforts, qualitative changes have taken place in China in the integration of national musical traditions in the creation of the art of conducting a modern Chinese orchestra of traditional instruments like a European symphony.

Chapter 2 examines **the anthology of symphony orchestra conducting in China in the 20th and early 21st centuries**. "Creative portraits" of key figures – Chinese conductors of the symphony orchestra as a collective that came to China from Europe – are presented. Their activities are in one way or another connected with Western European principles of musical art, knowledge of the European repertoire and instruments. Most of the conductors of the older generation – Huang Yijun, Li Delun, Han Zhongjie, Cao Peng, Lin Kechang, Zheng Xiaoying – are direct witnesses and participants of the events that took place during the struggle for independence and changes in the Chinese state system and studied with Western European musicians **(section 2.1.)**. Musicians of the middle generation, who began their creative career at the time of the declaration of independence of the People's Republic of China, later became witnesses and, most often, involuntary victims of the Cultural Revolution. These include Yao Guanzhong, Bian Zushan, Chen Seyang **(section 2.2.)**. However, these sad events activated many musicians to the desire to reunite with the civilized world, to learn to perceive European and world experience. Conductors of the younger generation – Tan Lihua, Hu Yunyang, Zhang Guoyun, Yu

Long, Li Xingcao, Zhang Yi, Zhang Xian – had even greater opportunities to study and tour in different countries of the world **(section 2.3.)**.

Chapter 3 is devoted to **outstanding figures in the art of conducting the Chinese traditional instrument orchestra and universal conductors**. The presented personalities have each gone their own way to recognition. The career of almost every conductor is closely related to events in the life of the country, their development was largely determined by state policy, the social structure of society in different years, education, repertoire preferences, touring policy, etc. The activities of conductors Peng Xiuwen, Yang Huichang and Liu Sha are exclusively related to the process of modernization and Europeanization of the Chinese orchestra of traditional instruments **(section 3.1.)**. The creativity of the conductors-universalists Bian Zushan, Chen Seyang, Yip Chung, Zhang Li, and Peng Jiapeng is simultaneously connected with two types of orchestras that have existed in China since the beginning of the 20th century **(section 3.2.)**. The study of the multifaceted activities of conductors – bright personalities – proved that the development trends of symphonic (Western) and modern Chinese (traditional) orchestras are moving in the opposite direction. This led to the final formation of the profession of a musician – orchestra conductor of a new type, that is, a universal set of skills for managing both a European symphony orchestra and a Chinese orchestra of traditional instruments was formed. This formation was influenced by specific historical events: the modernization of Chinese musical art, the foreign education of many Chinese musicians, the influence of communist ideology ("model regulations") on the one hand, and Western capitalist ideology (Hong Kong orchestras) on the other. The specificity of the activity of a symphony orchestra conductor of a new type is directly related to various changes in the quantitative and qualitative composition, the nature of the use of both individual instruments of the symphony orchestra, entire groups, and their technical capabilities.

The results of the study are presented in the **Conclusions**. Today, understanding the historical experience of orchestral conducting art in China is gaining special importance. During the 20th century, two types of symphony

orchestras were formed in the country – the Western one with European instruments, and the national one with Chinese traditional instruments, but modernized and built according to the principles of the Western symphony orchestra. The history of the Chinese symphony orchestra of the 20th century is a sequence of various changes that concern both the quantitative composition and the nature of the use of individual instruments, entire groups, and their technical capabilities. The first professional orchestras of Chinese folk instruments were created in the image of a symphony orchestra in the 1930s, and the process of modernization of these collectives took place during another thirty years. The development of the conductor's profession is closely related to the historical development of two types of orchestras in China during the 20th and early 21st centuries. Its main stages were:

– genesis (1879 - 1917) – prepared by foreign musicians and associated with small military orchestras. Only European musicians and instruments participated in such musical groups. Chinese musicians were looking for new forms of adaptation of national instruments and playing techniques to Western symphonic music.

– formation (1919 - 1948) – the formation of the first Chinese orchestras of a new type, where both Western instruments and musicians, as well as Chinese ones, would take part. Due to the Japanese occupation and the beginning of the Second World War, many professional music personnel left China and sought work in Hong Kong and Taiwan.

– the stage of national prosperity (1949 - 1965) – creation of national orchestras in China. Entirely "Chinese" musical symphonic ensembles of Western-type orchestras appear thanks to the emergence of national personnel with a high level of professional education. Orchestras with Chinese instruments are being modernized like Western orchestras.

– the crisis (1966 - 1977) associated with the events of the cultural revolution, the consequences of which were negative for conducting art.

– reunification with the world (1978 - 2010) marked by the restoration of ties with Taiwan, Hong Kong and other countries and the further development of both types of symphony orchestras.

– further integration into the world music space (since 2010).

The basics of conducting symphony orchestras of Western and national type in China are similar. In this regard, during the 20th century, the profession of a symphony orchestra conductor of a new quality was formed in the country, who could lead both a symphony orchestra of Western instrumentation and a national orchestra, the composition of which was exclusively modified Chinese instruments. Therefore, such a conductor must have a professional level that will allow him to communicate with both types of orchestras, since the repertoire of symphonic works can be performed by both types of orchestras.

During the 20th – 21st centuries, a whole galaxy of orchestral conductors was formed in China, each of whom personified the synthesis of world and national musical traditions in his work. The key figures of the national orchestral conducting art are considered in the historical context according to the principle of generations, based on the evaluation principles of their activity. Depending on personal aesthetic and repertoire preferences, the life activities of Chinese artists were presented in the appropriate differentiation – those who mainly worked with a symphony orchestra of the Western type (Huang Yijun, Li Delun, Han Zhongjie, Cao Peng, Zheng Xiaoyin, Yao Guanzhong, Tan Lihua, Hu Yunyan, Zhang Guoyun, Yu Long, Li Xingcao, Zhang Xian, Zhang Yi) who exclusively preferred the modern Chinese orchestra of traditional instruments (Peng Xiuwen, Yan Huichang, Liu Sha), who were universal conductors, working with both kinds of orchestras - symphonic and modern Chinese (Bian Zushan, Chen Seyang, Zhang Li, Yip Chung, Peng Jiangpeng).

The main difference when cooperating with various types of symphony orchestras in China is the conductor's understanding of the principles of orchestrating the score and the capabilities of the instruments. If both orchestras are similar in terms of the general arrangement and number of orchestra players and various groups of instruments, the specifics of many Chinese instruments, such as the pipa, guqin, guzheng, and others, are significantly different from Western orchestral instruments. It is very important to understand the correct use of their sound capabilities in orchestral writing. An important component of the work of the conductor of the

national orchestra is the careful selection of a harmonious combination of different timbres in the texture for a perfect sound balance, as well as the use of dynamics. Thus, this orchestra has all the possibilities to perform not only the national symphonic repertoire, but also adapted symphonic works written for a Western-type orchestra.

In a Western-style symphony orchestra, the conductor uses world experience and professional skills acquired by representatives of various national schools. Performing the works of Chinese composers with such a team, the conductor takes into account the national specifics of the sound, genre features of national music, etc. This affects the adaptation of the score and specific approaches in the conductor's performance strategy. Thus, the symphonic repertoire can be performed by both types of Chinese orchestras, but taking into account the specifics of the national instrumentation.

An interesting question is the interaction of the instruments of both types of orchestras, although the tuning and performance techniques of European and Chinese orchestral instruments have differences. Meanwhile, the desire of composers to combine such instruments in one work provided a number of unique compositions. Chinese traditional instruments in an updated form have become quite popular not only as a solo in an orchestral score, but also in combination with the sound of a choir or timbre polylogue in ensembles. Among such works are the Cantata “Yellow River” by Xi Xinghai (pipa, bamboo flute, arhu), the vocal suite “Songs of the Great Campaign” by Chen Geng, Sheng Mao, Tang He, Yu Qiu (arhu, pipa, bamboo flute, suona), “Festive Overture” by Shi Wanchun (suona), orchestral suite “In the style of Yanhuang” (bamboo flute, suona, traditional Chinese percussion instruments). To date, there is only one work, the Symphony “East-West” (1991) by the Swiss composer H. Schweizer for symphonic and modern Chinese traditional orchestras. The piece was performed by the Chinese National Radio Broadcasting Orchestra and the Zurich Symphony Orchestra under the leadership of the famous Chinese conductor Bian Zushan. This event became a vivid confirmation of the limitless

potential of the creative possibilities of interaction between the musical arts of the East and the West.

Thus, the historical process of the development of the art of orchestral conducting, which took place during the 20th to the beginning of the 21st century in China, is a national cultural movement that constantly evolves and interacts with the modern cultural trends of many countries and continents.

Key words: Chinese academic music, conductor, art of orchestral conducting, symphony orchestra, modern Chinese orchestra of traditional instruments, national specificity, orchestral instruments, flute, articulation, sound production, acoustics, historical dynamics, interpretation, communicative strategy of conductor and orchestra, national identity, conducting education, globalization.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Янь Ян. Діяльність китайських оркестрів традиційних інструментів нового типу в 1960-ті – 1970-ті роки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 198-211.

2. Янь Ян. Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920-і – 1930-і роки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 198-211.

DOI10.34064/khnum1-5012

3. Янь Ян. Визначальні аспекти формування диригентського виконавства в Китаї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 184-199. DOI 10.34064/khnum1-6010

Статті у закордонних наукових виданнях з мистецтвознавства:

4. Yan Yang. Ways of Development of the Shanghai Symphony Orchestra (on the140th Anniversary of its Foundation). *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. № 3, 2019. P. 55-63. doi.org/10.29013/EJA-19-3-55-62

5. 燕杨.《普罗科菲耶夫<亚历山大•涅夫斯基>的艺术特征和指挥再现》。哲学与人文科学、艺术特征、乐队指挥。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2017年12月，第36卷，第4期，第99-104页。(Янь Ян. Художня характеристика та диригентська інтерпретація симфонічних творів С. Прокоф'єва. Філософія, художня характеристика, диригування оркестром. Symphony: журнал Xi'an Conservatory of Music, Грудень 2017, т. 36, вип. 4, 2017. С. 99-104).

6. 燕杨.《从鲍元恺<第三（京剧）交响曲>看当代音乐创作中的文化融合和创新》。哲学与人文科学、中国风格、融合与创新。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2018年12月，第37卷，第4期，第103-109页。(Янь Ян. Погляд на культурну інтеграцію та інновації в сучасній музичній творчості на прикладі «Третьої симфонії (Пекінської опери)» Бао Юанькая. Філософія та гуманітарні науки, китайський стиль, інтеграція та інновації. Symphony: журнал Xi'an Conservatory of Music. Грудень 2018, том 37, вип. 4, 2018. С. 103-109.).

7. 燕杨.《抒情性与戏剧性的交融——析米亚斯科夫斯基<第二十五交响曲>》。音乐舞蹈、抒情性、戏剧性。发表于《音乐探索》（四川音乐学院学报）。2021年2月，第52卷，第8期，第51-58页。(Янь Ян. Синтез лірики і драми в Симфонії № 25 М. Мясковського. Музичний танок, лірика, драма. Опубліковано в "Music Exploration": журнал Sichuan Conservatory of Music. Лютий 2021, т. 52, вип. 8, 2021. С. 51-58.)

Публікації апробаційного характеру:

8. Янь Ян. Історія розвитку диригентського мистецтва в Китаї. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. *Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції* 28 жовтня 2021 р. Харків: *ХНУМ імені І.П.Котляревського,* 2021. С. 90-92.

ЗМІСТ

ВСТУП……24

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ ОРКЕСТРОМ В КИТАЇ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ……..32

1.1. Досвід вивчення мистецтва оркестрового диригування у музикознавчих дослідженнях……32

1.2. Значення діяльності диригентів у розвитку оркестрового виконавства в Китаї (на прикладі Шанхайського симфонічного оркестру)……..46

1.3. Роль диригентів у «перетворенні» китайського оркестру традиційних інструментів на зразок європейського симфонічного.61

Висновки до Розділу 1……94

РОЗДІЛ 2. АНТОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ В КИТАЇ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ……99

2.1. Ключові постаті симфонічного диригування старшого покоління…99

2.1.1. Хуан Іцзюнь (1915–1995) – перший китайський головний диригент ШСО та видатний педагог Шанхайської консерваторії……99

2.1.2. Лі Делунь (1917–2001) – «батько класичної симфонічної музики Китаю»……...104

2.1.3. Хань Чжунцзе (1920–2018) – фундатор Центрального симфонічного оркестру та професор диригування Пекінської консерваторії……..110

2.1.4. Цао Пен (нар. 1925) – «голос Китаю у світі»: диригент, просвітник, громадський діяч, педагог……115

2.1.5. Лін Кечанг (нар. 1928) – «китайський Караян»: індонезійський музикант з європейською освітою……121

2.1.6. Чжен Сяоїн (нар. 1929) – перша китайська жінка-диригент……...126

2.2. Китайські симфонічні диригенти середнього покоління…….132

2.2.1. Яо Гуаньжун (1936–2021): впровадження європейських традицій диригентського виконавства у національне мистецтво……132
2.2.2. Тань Ліхуа (нар. 1955) – керівник Пекінського симфонічного оркестру, продовжувач традицій Лі Делуня……135
2.2.3. Ху Юньянь (нар. 1956) – китайсько-американський диригент міжнародного рівня……...141
2.2.4. Чжан Гоюнь (нар. 1958): диригент – «парламентар» світового та національного репертуару в Китаї……...145
2.2.5. Юй Лун (нар. 1964) – «музичний міст» між європейською класикою та Китаєм……149
2.3. Діяльність китайських диригентів симфонічним оркестром молодшого покоління……152
2.3.1. Лі Сінцао (нар. 1971) – «один із ста людей, які можуть вплинути на Китай у XXI столітті»……...152
2.3.2. Чжан Сянь (нар. 1973) – творча співпраця китайської жінки-диригента із оркестрами Європи та Америки……..156
2.3.3. Чжан І (нар. 1976) – «найкращий китайський диригент, сповнений “танцювального почуття”»……...160
Висновки до Розділу 2……165
РОЗДІЛ 3. ВИДАТНІ ПОСТАТІ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ КИТАЙСЬКИМ ОРКЕСТРОМ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ДИРИГЕНТИ-УНІВЕРСАЛИ……...167
3.1. Найяскравіші представники диригування китайським оркестром традиційних інструментів……..167
3.1.1. Пен Сювень (1931–1996) – фундатор сучасного китайського оркестру……..167
3.1.2. Янь Хуейчан (нар. 1954) – диригент китайського оркестру в тисячу осіб……..172
3.1.4. Лю Ша (нар. 1978): особистісний підхід у диригуванні китайським оркестром традиційних інструментів……178

3.2. Творчість китайських диригентів-універсалів як увиразнення найвищого розвитку національного оркестрового мистецтва……183
3.2.1. Бянь Цзушань (нар. 1936) – видатний диригент масштабних проектів із вітчизняною освітою……183
3.2.2. Чень Сеян (нар. 1939) – «диригент номер один в Китаї»……189
3.2.3. Іп Чунг (нар. 1950) – творчий керівник симфонічного та нового китайського оркестрів……...193
3.2.4. Чжан Лі (нар. 1961) – багатогранність диригентської та композиторської спеціалізації……...195
3.2.5. Пен Цзяпен (нар. 1965) – на шляху до симфонізації сучасного китайського оркестру……197
Висновки до Розділу 3……202
ВИСНОВКИ……204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……209
ДОДАТКИ……246
Додаток А. Діяльність китайських диригентів симфонічних і сучасних традиційних оркестрів (посилання на записи концертів)……246
Додаток Б. Диригентська діяльність автора дисертації (посилання на записи концертів)……...255
Додаток В. Публікації та апробації за темою дисертації……...258

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На сьогоднішній день диригентське виконавство в Китаї, як «виключно ємний в художньому і технологічному відношенні вид музичного мистецтва» [18, с. 1], є недостатньо вивченим. У XXI столітті в епоху глобалізації, коли молоді китайські музиканти мають можливість активно вбирати досвід світової музичної культури, отримуючи освіту в різних країнах світу, особливо актуальним стає питання збереження національної ідентичності – тієї основи, яка відрізняє китайську культуру від всіх інших, підкреслюючи її неповторність і значимість. Тим не менш, вивчення специфіки диригентського виконавства в Китаї має ґрунтуватися на «осмисленні історичного досвіду європейської симфонічної культури і диригентського виконавства» [18, с. 2] і розгорнутій науковій базі європейського музикознавства, що разом створюють міцне підґрунтя для розробки даної тематики.

На відміну від європейського мистецтва, де професія диригента вже до початку XIX століття сформувалася як одна з найбільш складних виконавських спеціалізацій, професія диригента в Китаї, «порівняно молода виконавська спеціальність» [52], яка почала формуватися тільки в XX столітті. До цього часу в народно-інструментальних колективах «функцію диригента (*conducting*) виконував провідний музикант, який грав на ударних інструментах. Диригувати в народному оркестрі Китаю міг і соліст, який грав на інструментах пронизливого тембру – струнних або духових. Як правило, це були виконавці на *ерху* або *ді*» [там само].

Активне залучення європейської музики стало відбуватися в Китаї порівняно недавно – з 20-х років XX століття. На цьому шляху особливо гостро постали проблеми створення власне національної диригентської школи і симфонічної культури виконавства в країні [66]. До середини XX століття в країні відбулися значні зміни, пов’язані з величезними досягненнями в області композиторської творчості та ускладненням оркестрової музики. Означений

якісний перехід висунув не тільки високі вимоги до оркестрового виконання, але викликав необхідність розробки цілого комплексу професійних диригентських навичок. На сьогоднішній момент багато китайських дослідників [20, 52, 55, 56, 160] наполягають на посиленні розробки теорії та методики диригентського мистецтва в Китаї, спираючись на майже столітній досвід розвитку цієї професії, та враховуючи специфіку національного музичного мистецтва. Тому, на даний час в Китаї особливого значення набуло осмислення історичного досвіду диригентського виконавства і особливостей формування симфонічної культури. Комунікація між диригентом і оркестром є виключно складною і багато в чому недослідженою.

Сьогодні в Китаї існує понад двохсот великих музичних колективів, які умовно можна поділити на два типи – західний симфонічний оркестр – з європейським інструментарієм, та національний – з китайським традиційним інструментарієм, модернізований за принципами західного симфонічного оркестру. На переконання Су Юйчен, «в плані колористичної гами, інших засобів виразності оркестр традиційних інструментів цілком здатний конкурувати з сучасним симфонічним оркестром» [43, с.5]. Якщо професійна складова диригента західним оркестром більш розроблена і вивчена, то специфіка мистецтва диригента – музиканта-виконавця і керівника китайського оркестру нового типу, заснованого в XX столітті на національних і західних музичних традиціях, вивчена недостатньо. На сьогодні в музикознавстві немає спеціального дослідження, присвяченого творчості китайських диригентів, що присвятили свою діяльність розвитку оркестрового мистецтва (симфонічного оркестру та національного оркестру нового типу) в Китаї. Дані про ці постаті треба збирати по крихтах та систематизувати, задіяючи велику кількість різних джерел: публіцистичну літературу, відгуки на концерти, історіографічні джерела, інтерв'ю, спогади колег і учнів, довідкові дані, відгуки, сайти радіомовних компаній, видавництв, музичної періодики, тощо.

Таким чином, актуальність представленої наукової праці обумовлена відсутністю спеціального дослідження, яке визначає самобутність диригентського оркестрового мистецтва як різновиду виконавства в Китаї; необхідністю всебічного вивчення життєдіяльності видатних китайських диригентів різних поколінь; систематизації та узагальнення їх творчих досягнень та професійного досвіду.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30 листопада 2017 року).

Мета дослідження – відтворення цілісної картини формування та розвитку мистецтва диригування оркестром західного (симфонічного) та національного типу (традиційних інструментів) в Китаї та узагальнення багатогранної діяльності його визначних представників.

Завдання дослідження:

– проаналізувати наукові здобутки сучасних досліджень з проблематики мистецтва диригування симфонічним та національним оркестром та визначити стан розробки запропонованої теми;

– розглянути історико-культурний контекст становлення та розвитку оркестрового виконавства Китаю у XX – початку XXI століття;

– виявити основні етапи історичного розвитку двох типів оркестру в Китаї упродовж XX – початку XXI століття;

– визначити самобутність оркестрового диригентського мистецтва в Китаї як роду творчості;

– простежити процес еволюції творчої комунікаії китайських диригентів та оркестрів двох типів;

– виявити найвизначніших представників – диригентів симфонічних та національних оркестрів в Китаї;

– систематизувати історіографічні відомості щодо життєтворчості китайських митців – диригентів оркестрів двох типів, – окреслити їх найбільш вагомі творчі здобутки.

Об'єктом дослідження є музично-культурне життя Китаю XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю.

Методи дослідження. Концепція дисертації обумовила взаємодію кількох наукових підходів сучасної музичної науки:

– *метод узагальнення*, використаний для осягнення стану проблематики мистецтва диригування симфонічним оркестром в сучасних наукових дослідженнях;

– *джерелознавчий* – для залучення публіцистичного матеріалу та критичної періодики, відгуків на концерти, інтерв'ю, ювілейні публікації тощо;

– *історичний* – задіяний для визначення етапів історичного розвитку оркестрового диригентського мистецтва в Китаї упродовж XX – початку XXI століття;

– *діалектичний* метод – призначений для виявлення еволюції творчої взаємодії китайських диригентів та симфонічних оркестрів у їх органічній єдності;

– *структурно-типологічний* – для характеристики творчих особистісних рис найвизначніших диригентів симфонічного оркестру в Китаї;

– *феноменологічний* – направлений на розуміння виконавського мислення диригента симфонічним та національним оркестром в Китаї, що визначає самобутність його мистецтва;

– *метод жанрово-стильового аналізу,* націлений на виявлення типологічних та індивідуально-неповторних рис творів, що складають репертуар симфонічних та національних оркестрів Китаю;

– *структурно-функціональний* – для розкриття композиційно-драматургічної організації творів;

– *інтерпретологічний* – націлений на розуміння самобутності відтворення диригентом оркестрового тексту та національного звукового ідеалу у виконавській практиці;

– *компаративний,* – задіяний при порівнянні принципів діяльності поколінь китайських диригентів з різними типами оркестру.

Теоретичною базою дослідження стали праці, присвячені:

– історії та теорії світового диригентського виконавства (Р. Комурджі [12], М. Ляшко [22], Г.Макаренко [23], В.Плужніков [31], А.Стрілець [40], P.Adenot [70], A.Baker [72], G. L.de Magalhaes [90], L.W. Dollman [92], B. Grosbayne [99], J. Heaton [104], V. Horbal [107], N. Logie [116], M. Mannone [124], H. L. Rudy [139], B. Silvey [144], R.L. Waddell [150], R.M. Wis [156]);

– діяльності видатних диригентів різних країн (W.Bebbington [75], H.Berlioz [79], C.Bongiovanni [76], J.-C. Branger [82], S.Orrego [132], L.Tkalych [148], M.Walter [151]);

– історії розвитку диригування симфонічним оркестром в Китаї (Ден Цзякунь [8], Кан Їнчжен [9], Лі Ен Чжун [18], Ло Шії [20], Чжао Сяо Оу [56], Ян Цзюнь [65], Cai Qiaozhong [83-85], Dai Shuibing [89], Kang Yingzheng [113], Xian Zhang [157])

– процесу модернізації китайського оркестру традиційних інструментів (Дай Юй [7], Су Юйчен [43-45], Цзян Іцюнь [52], Han Kuo-Huang [101], Hon-Lun Yang & M. Saffle [106], Hsiu-wen Yu [108], K.Jeffcoat [111], Ming-yen Lee [127], B. Mittler [128], F.Van Deursen John [149]);

– проблемам професійної освіти оркестрових диригентів в Китаї (Цзян Іцюнь [52], Чень Сіцзе [55], Чжао Сяо Оу [56], Zhao Xiaou [160])

– різним аспектам життєтворчості видатних китайських диригентів оркестру різних поколінь (Кан Їнчжен [9], Чень Менмен [54], Ло Чжихуей [19], Cai Qiaozhong [83], Huang Wei [110], Tisi Zheng [147], Zhang Qian [160], Бін Цінь [164], Бу Давей [167], Гонг Хонгуй [185], Є Цзін [188], Жи Інь [190], Ле Цзя [203], Лі Делунь [205], Лін Жи [206], Лі Лін [207], Лі Пейлун [208], Лі Хунмін [210], Лю Сяоцянь [219], Ма Вей [224], Мао Шиан [225], Мен Чжаолінь [228], Пен Лі [232], Рі Око [245], Сяо Венли [251], Хуан Іцзюнь [262], Ху Юефей [263], Цао Вей [264], Цзен Гопін [265], Чень Цзе [281], Чжан Гоюн [287], Чжан Сянь [295])

– загальним теоретичним засадам в музиці (Н. Герасимова-Персидська [3], Н. Горюхіна [5], О.Коменда [11], О.Копелюк [14], І.Коханик [15], Л.Кияновська [16], І.Польська [33], І.Пясковський [34], Л.Шаповалова [60], С.Шип [61, 62]);

– питанням виконавського мистецтва (В.Білоус [1], О.Катрич [10], В.Москаленко [24-26], Ю.Ніколаєвська [28, 131], Л.Опарик [29], О.Соколов [39], І.Сухленко [42], К.Тимофеєва [47], Ян Веньян [64], M.Chernyavska [86], O.Ovchar [88, 93]).

Матеріалом дослідження виступає діяльність китайських диригентів, які відіграли провідну роль в розвитку симфонічного оркестру таа національного оркестру традиційних інструментів (на зразок симфонічного) в Китаї. Для цього в роботі задіяні наукові праці та історіографічні матеріали, присвячені оркестровому виконавству та життєтворчості видатних китайських диригентів, записи їх виступів на концертах (Додаток А), музична публіцистика та критична періодика, відгуки, інтерв'ю, ювілейні публікації, тощо [13, 57, 58, 59, 63, 91, 105, 141, 142, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 183, 187, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 202, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 223, 227, 229, 231, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 242, 244, 247, 248, 254, 255, 257, 260, 261, 266, 267, 269, 270, 272, 274, 176, 278, 280, 284, 285, 289, 290, 292, 294, 297, 299, 301, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311].

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

– визначено самобутність оркестрового диригентського мистецтва в Китаї як роду творчості;

– висвітлено та схарактеризовано основні етапи історичного розвитку оркестрового мистецтва в Китаї упродовж ХХ – початку ХХІ ст.;

– простежено загальний процес творчої комунікації китайських диригентів з двома типами оркестрів;

– систематизовано історіографічні відомості щодо життєтворчості китайських митців – диригентів симфонічного оркестру європейського та національного типу, окреслено їх найбільш вагомі творчі здобутки.

Набули подальшого розвитку:

– диференціація типів симфонічного оркестру в Китаї – європейського та національного;

– вивчення історико-культурного контексту становлення оркестрового виконавства Китаю у ХХ столітті;

– визначення ролі творчості диригентів Лі Делуня, Хуан Іцзюня ;

– специфіка регіональних особливостей формування та розвитку симфонічного оркестрового виконавства Китаю.

Практичне значення результатів цієї роботи полягає в можливості використання її наукових матеріалів і аналітичних спостережень в лекційних курсах «Диригування», «Методики диригування», «Інструментування та читання партитур». Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути задіяні у класі диригентського мистецтва.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: XI Національний симпозіум з питань музичної естетики (Гуанчжоу, Китай, 2018), VI Наукова конференція Пекінської

асоціації китайських музикантів (Пекін, Китай, 2019), «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 2019), «Музика і театр в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2019), V Саньцзянський музикознавчий форум (Нінбо, Китай, 2020), «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 2021), «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 2021), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2022), Міжнародний науковий семінар «Проблеми інтеграції музичного та хореографічного мистецтва» (Шандун, Китай, 2023).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 8 публікаціях, з яких: 3 статті – в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України [66, 67, 69], 4 статті в зарубіжних виданні з музичного мистецтва Австрії [158] та Китаю [312-314], тези Міжнародної наукової-творчої конференції з проблематики диригентського мистецтва [68].

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, пунктами та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел та трьох Додатків. Додаток А містить посилання на концерти китайських диригентів, Додаток Б – посилання на концертні виступи автора дослідження – китайського диригента-практика і викладача оркестрового диригування, Додаток В – публікації та апробації за темою дисертації. Загальний обсяг дослідження становить 260 сторінок, з них основного тексту – 185 сторінок. Список використаних джерел – 314 найменувань.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ ОРКЕСТРУ В КИТАЇ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

1.1. Досвід вивчення мистецтва оркестрового диригування у музикознавчих дослідженнях

Оскільки диригентське виконавство в Китаї вважається досить молодим, але дуже складним видом музичного мистецтва, його теоретична розробка є вкрай необхідною. Дослідник Цзян Іцюнь, аналізуючи проблеми освіти сучасних китайських диригентів, закликає до переосмислення «даної проблематики в концепції китайської науки» [52] та створення необхідної теоретичної бази, присвяченій проблемам вивчення диригентського мистецтва в країні, спираючись на світовий на вже напрацьований національний досвід. І це зрозуміло, оскільки дослідники стверджують, що «диригентська діяльність – одна «з найскладніших серед музично-виконавських професій» [22, с.35].

Не зважаючи на те, що в європейському та світовому музичному мистецтві, де накопичено солідний арсенал знань про диригентське оркестрове виконавство, освоєння цієї сфери потребує ретельної розробки методологічної бази. Одна з грунтовних наукових праць на дану тему – дисертація L.V.Dollman «Orchestral Conductor Training: An Evaluative Survey of Current International Practice at the Tertiary Level» (2013) [92], яка стала результатом дослідження автором підготовки оркестрових диригентів у вищих музичних закладах по всьому світу. Аналіз включав вивчення практичних, структурних аспектів різних навчальних програм, а також, – філософії, що лежить в основі використовуваних методів навчання. Оглядаючи широкий перетин успішних міжнародних шкіл із різноманітними педагогічними методами, було отримано глибше розуміння ключових складових успішної підготовки диригентів. Нові первинні вихідні матеріали були зібрані у формі інтерв'ю з провідними

педагогами, зокрема Йормою Панулою, Лейфом Сегерстамом, Олександром Поліщуком, Марком Стрінгером, Йоганнесом Шлейфлі, Кеннетом Кіслером, Крістофером Сіманом, Джоном Кар'ю, Джеймсом Россом та Марком і Такаром. Ці інтерв'ю були проведені автором і записані у Фінляндії, Великій Британії, Австрії, США та Австралії.

Дуже переконливо виглядає схема, подана автором у формі кола-квітки під назвою «Мистецтво диригування» [92, с.8], де кожен пелюсток є якістю або навичкою, – необхідною складовою мистецтва диригування. Це – музикальність, якісний інструментарій оркестру, слухові навички, знання історії, вміння читати партитуру, розуміння сучасних оркестрових технік, фінансова підтримка, публічні виступи, харизма, лідерство, відчуття темпоритму, володіння технічними навичками диригування, мовою спілкування, знання репертуару, можливостей інструментарію, обізнаність в теорії музики і гармонії, психології, знання музичних стилів [там само].

Сам обсяг цих індивідуальних навичок і здібностей викликає питання про те, чи можна цьому насправді навчити молодого музиканта. Очевидно, що деяким із цих навичок можна навчити. Більшість викладачів сходяться на думці, що з фізичним аспектом диригування можна в основному розібратися, і немає сумніву, що такі галузі, як теорія музики, історія, оркестровка, мови та репертуар, можна вивчити. Слухові навички можна розвинути, як і загальні музичні здібності. Однак інші елементи, такі як лідерські якості, харизма та загальні комунікативні здібності, можуть розглядатися як такі, що виходять за межі традиційної освіти. L.V. Dollman стверджує, що «диригентами народжуються, а не стають» [92, с.9], тому ніяка академічна освіта не може зробити справжнього диригента з людини, яка не народилася з необхідними якостями. Єдине, чим можна деякою мірою пом'якшити дану позицію, це визнати, що «певним аспектам мистецтва можна навчити: аспектам диригування можна навчати за умови, що диригент уже має глибоку та широку музичну культуру» [там само].

Наведемо також думки з двох наукових праць українських дослідників, захищених майже одночасно – у 2006 році. Харківський диригент В. Плужніков в кандидатській дисертації «Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театрально-концертній практиці XIX століття» [31]. Автор характеризує діяльність диригента як *виконавську*, де комплекс природних даних та схильності до цієї діяльності, особистісних якостей, професійних навичок, існування певних історично сформованих нормативів, традиції навчання характеризує її як *професію.* В. Плужніков надає визначення *диригентського виконавства як «спеціалізованого виду діяльності (професія), спрямованого на просторово-часову організацію звуко-інтонаційної матерії відповідно до індивідуального творчого задуму, за допомогою керування музичним колективом»*. [31, с. 8]. Становлення диригентського професіоналізму, на думку автора, визначається етапами музично-історичного процесу, однак, «оскільки диригентство уособлювалося як спеціалізована діяльність, воно набуло відносно автономних закономірностей розвитку що потребує відповідного підходу до його періодизації» [31, с. 6].

Київський дослідник Г. Макаренко в докторській дисертації «Творчість диригента у контексті інтегративного підходу» [23] також поділяє думку про те, що історичний шлях розвитку оркестру є одним з головних чинників «виникнення нового типу виконавця» [23, с. 1]. Тобто, формування професії диригента безпосередньо пов’язано із специфікою оркестрового музикування та його особливостями та змінами протягом часу. В роботі творчість диригента розглядається як трансформація «загальних особливостей художньої творчості у процес диригування, з опертям на типологію та етапи творчого процесу, специфіку створення художнього образу, головні структурні компоненти» [там само].

Багато сучасних розробок науковців різних країн присвячені питанню, як навчити мистецтву диригування. Автори створюють методики, пропонуючи конкретні педагогічні підходи, щоби надати студентам практичний інструмент для розвитку обізнаності та професійних навичок. На думку М. Ляшка,

«стратегія розвитку мистецько-педагогічної освіти сьогодення пов'язана із внесенням інноваційних перетворень до її змісту і має ґрунтуватися на вирішенні завдань щодо якісної професійної підготовки майбутнього педагога музиканта, що потребує удосконалення мистецько-технологічних шляхів її реалізації» [22, с.35]. Між тим, в професії диригента треба «ще багато в чому розібратися, перш за все – визначити справжню природу мистецтва диригування, зрозуміти його сутність, вивести загальні і специфічні закономірності, розкрити особливості творчої взаємодії диригента і оркестру, а також з'ясувати соціально-психологічні передумови та соціокультурні умови ефективного функціонування такого феномена, як симфонічний концерт» [38, с. 3].

Диригентське мистецтво є «одним з найскладніших і важких видів музичного виконавства, теоретично найменш вивченим і методологічно найменш обґрунтованим видом музичної діяльності, – стверджує Р. Комурджі в статті «Зміст і специфіка роботи диригента» (2013) [12]. Автор вважає, що еволюція диригентського мистецтва за своїми умовами відрізняється від розвитку інших видів музичного виконавства. Дослідник підкреслює, що «складність диригентського виконавства обумовлюється і тим, що жести диригента, а також психічні процеси, пов'язані з його діяльністю, досить складно взаємодіють з його "інструментом". В процесі керівництва виконанням диригент стикається з деякою протидією оркестру, яка виражається в різній реакції на його дії як керівника. Одні і ті ж технічні прийоми в різних оркестрах і, навіть, в одному і тому ж колективі, можуть дати різний результат. Все те, що у виконавстві інструменталіста носить суто особистісний характер, в виконавстві диригента набуває іншого значення, безпосередньо стосується оркестру. Диригент завжди повинен пам'ятати про те, що має справу з "живим" інструментом» [12].

Професійний виконавський апарат диригента представляють його рухи рук, які виступають «не тільки як засіб організації ансамблю виконання, але і як специфічна мова диригента» [46, с. 1]. Дослідженню специфіки

диригентського жесту – цього особливого ракурсу вивчення виконавської стилістики та діяльності диригента – присвячені статті Mannone, Maria (2018) [124]; Poggi, Isabella & D'Errico, Francesca & Ansani, Alessandro (2019) [136], Silvey, Brian A. (2011) [144], Lorenzo de Reizabal, Margarita & Benito Gomez, Manuel (2019) [121]. Австралійський дослідник J. Heaton у дисертації «Beyond the Baton. An Investigation of the Intangibles of Conducting» (2020) [104] підкреслює, що сьогодні в багатьох роботах можна знайти тези про «таємницю диригентського мистецтва» [104, с. 15]. Наприклад, A. Baker в «Creating Conductors: An Analysis of Conducting Pedagogy in American Higher Education» (1992) [72] в першу чергу посилається на використання імпровізації, але не вказує, як це використовується в контексті диригування. F. Harris в «Conducting With Feeling» (2001) [103] пропонує порівняти рухи диригента і танцівника, а D. Orzolek в «The Effect of Imagery and Movement Exercises on the Ability of Students to Conduct Expressively» (2020) [133] проваджує у навчальну початкову програму певні рухові вправи, пов’язані з конкретними образами. Але, на думку J. Heaton, в існуючих диригентських педагогічних текстах рідко хто виводить поняття виразності за межі технічного підсумку. Є дуже мало наукових праць, які б обговорювали психологічні аспекти диригування як мистецтва лідерства. Автор праці зазначає, попри те, що деякі дослідники вивчали експресивне диригування, він «ще не знайшов жодного, хто б явно намагався впоратися з енергією та лідерством, і жоден не висунув успішної гіпотези про чіткі та директивні педагогічні прийоми» [104, с. 15].

Важливість вивчення ролі диригента як лідера-виконавця порушує також John F. van Deursen в дисертації «A Golden Mountain Rediscovered: *Sizhu* and the Modern Chinese Orchestra» (1986) [149], зазначаючи, що хоча музика виконується тисячоліттями, диригування, як роль, окрема від ролі лідера-виконавця, було чітко визначено в Європі лише з середини дев’ятнадцятого століття [149, с.72]. Поступово диригент став незамінним для належного виконання їхніх творів, хоча б лише для виконання фундаментальної вимоги утримувати такі великі групи разом від початку до кінця виконання. Здобувши

популярність, диригенти, природно, перетворилися на щось більше, ніж просто керівників ансамблю, а їхня роль важливих музичних лідерів у суспільстві дала їм змогу стати прихильниками в представленні та інтерпретації нових і старих творів для публіки [149, с.73].

Дослідник також нагадує про вагому історичну деталь: незалежно від того, наскільки ясним був зазначений намір композитора, можуть виникнути практичні проблеми, що впливають на кінцевий продукт, наприклад, технічні обмеження або вдосконалення інструментів з моменту написання твору, а також акустичні властивості залу, в якому виконується твір. Це особливо вірно для сучасних диригентів, коли готують музику. Так, наприклад, навіть у європейському оркестрі багато інструментів повинні були удосконалювати свою конструкцію та звукові можливості.

Сучасні музикознавці також надають велике значення вивченню персональної диригентської діяльності найяскравіших представників різних країн (Bongiovanni, Carmela (2019) [76]; Branger, Jean-Christophe (2016) [82]; Orrego Salas, Juan (2013) [132]; Walter, Michael (2015) [151] та ін.). На жаль, про діяльність китайських диригентів до сьогодні не створено майже жодного спеціального дослідження.

Оскільки на розвиток диригентського виконавства в Китаї був обумовлений саме історичною динамікою та подіями, що відбувалися в країні, виникає необхідність осмислення специфіки цього процесу в контексті XX – початку XXI століття. «У Китаї теорія диригування – нова гілка національної культури, що почала складатися лише десять років тому», [55, с. 11] – стверджує Чень Сіцзе. Разом з тим, на думку дослідника, сама фольклорна складова передається, розвивається та еволюціонує протягом багатьох тисяч років, створюючи свою естетичну платформу та художню парадигму. Серед найважливіших чинників цього процесу Чень Сіцзе «лінійне музичне мислення, динамічний та контрастний спосіб музичного вираження, збалансоване ритмічне компонування, врівноважений та симетричний

структурний принцип з поетапним розширенням, специфіка ладового та мелодійного слуху» [там само].

На переконання Ло Шії, незважаючи на те, що «Китай не є батьківщиною симфонічної музики» [20, с.11], в історії розвитку давньої китайської музики, безумовно, можна знайти аналогічні явища, особливо якщо звернутися до первісного сенсу давньогрецького слова «симфонія», що перекладається як «співзвучність» [вики]. В історії розвитку китайської музики досягненню такого «суголосся», гармонії приділялася важлива роль. Дослідник зазначає, що у період династії Чжоу (11 ст. до н.е. – 256 р. до н.е.), ранньої Цинь та Тан (618-907 рр. н.е.) це стосувалося як безпосередньо гри на музичних інструментах, так і складу оркестру, і навіть музичної освіти [20, с.12].

У літописних джерелах династії Чжоу згадується понад 70 різних музичних інструментів. До цього ж періоду відноситься рання класифікація музичних інструментів, згідно з якою музичні інструменти об'єднувалися у вісім класів «баїн» (вісім тембрів) в залежності від матеріалу виготовлення: метал (дзвони чжун, дзвіночки лин, тарілки нао і т. д.), камінь (гонг цин), шовк (цитри цинь, се), бамбук (флейти сяо, ді і т. д.), гарбуз-горлянка (органчик шен, юй і т. д.), глина (окаріна сюнь, фоу), шкіра (барабани цзяньгу та тао), дерево (чжу, юй) [там само].

На переконання Ло Шиї, існуюча в той час класифікація «заклала теоретичну основу у розвиток оркестрової музики у пізніші періоди» [там само]. У цей період склад оркестрів був надзвичайно різноманітним та вишуканим, був створений навіть зведений оркестр національного масштабу. Так, наприклад, у імператора династії Чжоу при дворі існував оркестр, у якому «оркестранти розташовувалися згідно з чотирма сторонами світла. Водночас придворні оркестри князів (*чжухоу* – намісників імператора, чиновників *дафу*) розташовувалися тільки за трьома, двома або однією стороною світла, згідно з рангом» [там само].

Дослідник Мінґен Лі [127] також наводить дані про археологічні знахідки, які підтверджують, що давній Китай мав розвинену музичну

культуру. Музика була важливим елементом у традиційних ритуальних церемоніях за часів династії Шан (1554-1046 рр. до н.е.). Одного зі своїх піків розвитку, на думку, автора, музична культура досягла під час династії Чжоу, коли при дворі імператора стародавній оркестр виконував традиційну форму урочистої музики, відомої як *yayue*. В оркестрі була велика кількість ударних інструментів, багато духових інструментів, але лише декілька струнних. Більшість струнних інструментів з'явилися в Китаї із Середньої Азії після династії Хань (202 р. до н.е. – 219 р. до н.е.).

Період Тан був дуже важливою епохою розвитку китайської музики. В імператорському дворі Тан була велика група музикантів з майже 1200 виконавців. Китайська музика продовжувала розвиватися під час династії Сун (960-1279 рр. н.е.), значного розвитку зазнала традиційна церемоніальна музика *yayue*, а оркестр, що її виконував, мав більше 200 інструменталістів [3]. Загалом, існувало понад 70 різних традиційних китайських музичних інструментів, які можна було поділити на групи відповідно матеріалу – глина, шкіра, дерево, камінь, бронза, шовк і бамбук. Більшість з ним, на жаль, була втрачена або застаріла сьогодні [127].

Одним з дуже важливих питань постає процес поступового «перетворення» стародавнього китайського оркестру на більш сучасний та взаємодія його з європейським оркестром і музичним репертуаром. Відомо, що стрій китайських інструментів, формат нотного запису, модифікація принципів оркестрування, які призвели до формування оркестру китайських інструментів нового типу, що, власне, і стало «поштовхом» до появи диригента-лідера за зразком західного симфонічного оркестру.

У дисертації Су Юйчена «Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів» [44] розглядається лише один із жанрів китайської оркестрової музики. Проте, у цьому дослідженні можна знайти деякі історичні відомості про шляхи розвитку китайської оркестрової культури (підрозділ 1.1.). Ця проблема також докладно висвітлюється у статті «Про становлення

китайського оркестру народних інструментів» [Су Юйчен стаття] того ж автора, де представлено загальну періодизацію етапів розвитку китайського оркестру традиційних інструментів та їх коротка характеристика. Так, до першого періоду, пов'язаного з музикою придворних оркестрів, дослідник відносить «величезний проміжок історичного часу: від давнини до початку XX століття» [44, с. 25].

На думку дослідника, другий період – XX століття – пов'язаний із закінченням правління імператорських династій (з 1911 по теперішній час), варто розглядати як «три етапи, що якісно різняться» [43, с. 4]. Перший з них – засвоєння китайськими виконавцями європейських та світових навичок щодо побудови симфонічного оркестру, застосування інструментів, принципів фактурного суголосся, вимоги до інструментів та необхідність модернізації національного інструментарію. Су Юйчен зазначає велику популярність у першій половині XX століття в країні симфонічних європейських оркестрів. В той же час і китайських оркестр традиційних інструментів починає стрімко розвиватися за зразком європейського оркестру. Значна роль у цьому процесі належить музичному майстру Чжен Дживену [43, с.5], який реорганізував китайський музичний колектив, поділивши його на чотири групи.

Другий етап, на переконання Су Юйчена, пов’язаний із Культурною революцією, характеризується призупиненням «прогресивних тенденцій розвитку національної культури» [44, с. 26] (період Культурної революції (1966-1976 роки). Третій етап (з кінця 1970-х років і до сьогодні) у класифікації Су Юйчен отримує визначення «становлення китайської оркестрової культури» [там часо], хоча сам дослідник уточнює, що його «можна умовно назвати ренесансом китайської художньої культури» [43, с. 5]. З цього часу, відмічає автор, «оркестрове мистецтво розвивається одночасно в музиці, створеної для оркестру європейського типу, і у музиці для оркестру, що складається з китайських традиційних інструментів» [там само]. Обговорюючи репертуар, дослідник зосереджується виключно на жанрі програмного концерту для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів та його

композиційно-драматургічних особливостях. Тому всі інші питання, в тому числі, і творча діяльність видатних китайських диригентів, автор не розглядає.

Останнім часом музикознавці приділяють велику увагу розвитку оркестрової музики в Китаї. Найбільш фундаментальна робота з даної тематики – дисертація Ло Шії «Симфонічні жанри у тих китайської музичної культури» [20], де докладно досліджується шлях розвитку китайської симфонічної музики європейського типу XX столітті. І це зрозуміло, оскільки в цей час європейська культура і інструментарій для китайського мистецтва дійсно мали величезний вплив. Так, дослідник зазначає, що на початку XX століття симфонічна музика розвивалася, головним чином, у Шанхаї, Пекіні та Харбіні [20, с. 23]. Оркестри створювалися європейцями, а слухачами були європейці та китайці [20, с.24].

В роботі зазначається роль фундатора китайської музичної культури XX століття Сяо Юмейя, який у 1922 році організував оркестр у Пекінському університеті [20, с.25], де могли брати участь китайські молоді музиканти. Оркестр виконував європейський репертуар, коли не вистачало потрібних інструментів, їх заміняли партією фортепіано. Ло Шії відзначає, що Шанхайська консерваторія стала «першовідкривачем у цьому напрямі та проклала дорогу до китайської музичної освіти» [20, с. 26] та розвитку симфонічного мистецтва в країні. Між тим, дослідник доволі побіжно відзначає роль лише декількох видатних китайських диригентів – Лі Делуня, Янь Лянкуня, Хань Чжунцзе [20, с. 66], – в цілому не приділяючи особливої уваги їх діяльності.

Кай Інчжен в дисертації «Симфонічне оркестрове виконавство Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі» [9] висвітлює основні «напрямки вестернізації музичної культури Китаю кінця XIX – середини XX ст.» [9, с. 23], засвідчуючи даний шлях як глобалізаційний, та такий, що забезпечує цій країні її місце у світовій музичній культурі. В роботі згадуються імена диригентів Лі Делуня, Цао Пена, Хуан Сяотуна та Чжен Сяоіна, визначається в загальному плані їх внесок в

розвиток диригентсько-оркестрового мистецтва Китаю [9, с. 151], але їх творча діяльність не досліджується.

У дисертації Ло Чжихуей «Концертне життя сучасного Китаю» [19] є перелік та короткі відомості про оркестрові колективи, які функціонують на території Китаю з кінця 1970-х років і до сьогодні. Автор проводить порівняльний аналіз регіональних особливостей оркестрів материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню. Історію розвитку китайських оркестрів традиційних інструментів на територіях Гонконгу і Тайваню також ретельно вивчає Ming-yen Lee в дослідженні «Аналіз трьох сучасних китайських оркестрів у контексті культурної взаємодії великого Китаю» [127]. В цій роботі проводяться паралелі між політичною обстановкою та можливостями розвитку кожного оркестрового колективу, відмічається, що сучасний етап став найвищим щаблем розвитку оркестрової культури Китаю з моменту повноцінного творчого спілкування оркестрових колективів всіх регіонів.

Таким чином, можна констатувати, що в жодній з наукових робіт не приділено увагу діяльності ключових постатей диригентського мистецтва Китаю. Між тим, потреба узагальнення кращих досягнень китайських диригентів вже давно настала. Перш за все, через необхідність удосконалення навчальних програм диригентів у закладах вищої музичної освіти Китаю. Чень Сіцзе стверджує, що в системі навчання диригентів «поки не знайдено рівноваги між теоретичною основою диригування оркестрами на Заході та методом вираження національних особливостей в естетиці та практиці китайських диригентів» [55, с. 12]. На переконання автора, цей процес вимагатиме тривалого часу та зусиль кількох поколінь.

Подібної думки дотримується і дослідник Чжао Сяо Оу, вважаючи, що національне оркестрове виконавство нового типу, сформоване в XX столітті музикантами старшого покоління завдяки досвіду західних музикантів, взяло «за основу концепцію іноземних симфонічних оркестрів, наповнивши її китайською класичною культурою, використовуючи специфіку національних музичних інструментів Китаю. Це дозволило розвинути симфонічний жанр у

китайській музичній культурі» [56, с.35]. На основі даної тези в статті робиться висновок про різницю між диригентами китайського оркестру традиційних інструментів та диригентами симфонічних оркестрів, що полягає «у завданнях, з якими вони стикаються в процесі управління музичним виконанням та видами інструментів, що входять до складу оркестру. Також існують відмінності у читанні партитури, специфіці гри на музичних інструментах оркестровою групою, диригентської інтерпретації музичних творів та, відповідно, відмінності у компетентності диригентів» [там само]. Але дана проблема не отримала свого розвитку у дослідження автора.

Ян Цзюнь у своїй роботі зазначає, що головним пріоритетом для Китаю «залишається підготовка національних кадрів диригентів» [65, с.121]. На думку автора, важливою подією в цьому напрямі стали Національні конкурси оркестрових диригентів, вперше організовані в 1993 році, журі якого очолював Лі Делунь, та наступні, що зараз носіть його ім'я. Такі важливі заходи мають «велике значення і було зумовлене необхідністю висування нових талановитих диригентів, яких потребувала національна культура у зв'язку з відкриттям концертних залів та заснуванням нових оркестрів» [там само].

Тісна співпраця, що розпочалася між диригентами материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню, також сприяла подальшому розвитку національної оркестрової культури. Диригенти Чень Се-Яна, Ся Фей-Юня та Цао Пена з материкового Китаю були запрошені в Гонконг. Крім того, Гонконгський китайський оркестр проводив на материковому Китаї спеціальні програми, запрошуючи композиторів і диригентів Хе Чжан Хао, Пен Сювеня і Е Сяогана та ін. до спільної роботи [127, с.112]. Крім того, активізувалася спільна міжнародна робота диригентів різних країн із китайськими симфонічними оркестрами. Так, наприклад, за пультом Китайського національного симфонічного оркестру, «у різний час стояли диригенти з кількох країн і континентів – Юджин Орманді, Сейдзі Одзава, Шарль Дютуа, Курт Мазур, Леонард Слаткін, Геннадій Рождественський, Джерард Шварц та інші, а також диригент і композитор Кшиштоф Пендерецький. У 2010 році головним

диригентом Китайського національного симфонічного оркестру було призначено французького маестро Мішеля Плассона, який вже мав досвід роботи з цим колективом» [65, с.121]. Навіть найвідоміший диригент світу Герберт фон Караян одного разу диригував змішаним складом оркестру в Берлінскій філармогії.

Після того, як масштаби культурного обміну суттєво розширилися, представникам різних музичних колективів стало значно простіше отримати доступ до подібної інформації, але навіть після розширення зв'язків багатьом оркестрам було важко почати застосовувати на практиці будь-які методи, про які вони могли дізнатися від своїх колег з інших регіонів. Так, наприклад, Гонконгський китайський оркестр розпочав використовувати у своїй діяльності багато західних практик та ідей для управління оркестром, що згодом сприяло більшої популярності оркестру. Дослідник Ming-yen Lee наводить цікаві дані про інтеграцію китайських симфонічних оркестрів різних регіонів на рівні наукового та методичного спілкування [127, с.192].

На думку автора, питання управління звучанням оркестру було актуальною проблемою починаючи з заснування сучасного китайського оркестру як такого. Після скасування військового стану на Тайвані це нагальне питання, нарешті, стало активно обговорюватися у всьому Великому Китаї. Найважливіші аспекти цього питання стосуються культурного обміну між музичними колективами різних регіонів, обговорювалися на кількох відомих конференціях. До них входять такі заходи, як конференція під назвою «Розвиток сучасного китайського оркестру та його перспективи», що була організована та проведена Міською радою Гонконгу у 1997 році, а також конференція «Проблеми композиції, актуальні для сучасного китайського оркестру», проведена Гонконзьким китайським оркестром у 2000 році, конференція «Музична культура і сучасний китайський оркестр у Великому Китаї», проведена Гаосюнським китайським оркестром на Тайвані в 2000 році, конференція «Дослідження сучасного китайського музичного середовища та її розвитку», проведена Гонконгським «Оцінка композицій, що входять до

репертуару сучасного китайського оркестру», проведена Гонконгським китайським оркестром у 2004 році.

У центрі уваги дискусії щодо управління звучанням сучасного китайського оркестру знаходяться три питання:

1) найбільш доцільне розташування виконавців оркестру на сцені під час виступів;

2) способи покращення та оновлення музичних інструментів, що використовуються оркестром, а також пропозиції в рамках організаційних питань, що належать до цієї діяльності;

3) способи досягнення загальної гармонійності звучання виконуваних творів при збереженні індивідуальних традиційних характеристик різних інструментів, об'єднання всіх відмінних рис даних інструментів у цілісне унікальне звучання, яке надалі завдяки культурному обміну стане широко відомим як унікальне звучання, що відрізняє сучасні китайські оркестри від інших традиційних національних оркестрів [127, с.193].

Популярність диригентської професії в Китаї різко зросла. Цьому сприяла відкритість країни для зовнішнього світу, можливість представляти мистецтво Китаю за кордоном. Проте, очевидна свобода творчості повністю не звільнилася від впливу держави і політики, і цей зв'язок був досить вираженим. У багатьох контекстах творча спадщина композиторів була не тільки проявом власної індивідуальної творчості, а й символом переважної політичної культури і впливу держави.

На основі наведених думок можна констатувати, що оркестрове диригентське мистецтво Китаю, що стрімко розвивалося протягом XX – початку XXI століття, не досліджено, і потребує ретельного вивчення. Особливості диригентської творчості в цей період ґрунтуються на специфіці двох різних видів оркестрів, що розпочали в цей час в Китаї свою діяльність – симфонічного оркестру європейського та китайського оркестру традиційних інструментів, модернізованого за зразком європейського. Тому окремі аспекти специфіки китайського оркестрового диригентського, розрізнені відомості

можна знайти лише в літературі, присвяченій розвитку симфонічних і національних оркестрів в Китаї (Ming-yen Lee (2014) [127], Цзян Іцюнь (2016) [52]; Hon-Lun Yang & M. Saffle (2017) [106]). Всю іншу інформацію про творчість китайських оркестрових диригентів треба відшукувати та систематизувати у багаточисельних джерелах – музичній періодиці, довідкових виданнях, на сайтів радіомовних компаній, в критичних публікаціях, спогадах, інтерв'ю, тощо. Оскільки історія оркестрового виконавства симфонічних колективів в Китаї вивчена більш досконало в роботах Кай Їнчжена [9], Ло Шії [20], Ло Чжихуейя [19] та інших дослідників, в даній роботі специфіка розвитку таких оркестрів представлена на прикладі Шанхайського симфонічного оркестру – найстарішого колективу, що виконував європейський та світовий репертуар (підрозділ 1.2.). Проте основні етапи еволюції китайського оркестру традиційних інструментів більш фрагментарно висвітлені в дослідженнях Су Юйчена [43-45], Ло Чжихуей [19], Ming-yen Lee [127] та інших. Тому історіографію розвитку даного типу оркестрового та диригентського виконавства представлено в роботі як єдиний процес з характеристикою його кожного етапу (підрозділ 1.3.).

1.2. Значення діяльності диригентів у розвитку оркестрового виконавства в Китаї (на прикладі Шанхайського симфонічного оркестру)

У 2024 році Шанхайському симфонічному оркестру – першому колективу, який виконував класичну західну музику в Китаї, – виповнюється 145 років. Цей колектив зберігає свій високий професійний рівень, «залишається як і раніше оркестром світового класу, який приваблює всесвітньо відомих солістів і диригентів і водночас зберігає свою китайську сутність» [13]. За роки свого існування Шанхайський симфонічний оркестр пройшов значний шлях еволюції від невеликого складу мідних духових

інструментів, де всіма виконавцями були європейці, до повноцінного складу великого симфонічного оркестру, який став національним символом Китаю.

Діяльність Шанхайського симфонічного оркестру постійно потрапляє до зору китайських дослідників, також її висвітлюють ЗМІ різних країн. Проте кожна робота зачіпає якийсь окремий аспект діяльності цього музичного колективу, або історичний етап. Наприклад, у дисертації Ло Шії «Симфонічні жанри в контексті китайської музичної культури» [20] Шанхайський симфонічний оркестр періодично згадується у зв'язку з виконанням тих чи інших симфонічних творів китайських композиторів. У дисертації Ло Чжихуей «Концертне життя сучасного Китаю» [19] оркестр виступає як один із фігурантів концертної культури з кінця 1970-х років і до сьогодні. У дослідженні Ming-yen Lee [127] діяльність Шанхайського симфонічного оркестру аналізується у порівнянні та взаємодії з оркестрами Гонконгу та Тайваню. При зіставленні багатьох історичних фактів із різних джерел часто виявляється їх невідповідність, що свідчить у тому, що це явище не вивчено і вимагає ретельного аналізу фактів та його об'єктивної оцінки. Повноцінної наукової праці, в якій було б проаналізовано 140-річний шлях розвитку Шанхайського національного оркестру, виявлено тенденції його розвитку, роль провідних диригентів на кожному етапі не існує.

Поширення зарубіжної музики у Китаї докорінно вплинув розвиток національного музичного мистецтва в усіх галузях. Не стала винятком і область симфонічної музики та диригентського мистецтва. Шанхайський симфонічний оркестр (Shanghai Symphony Orchestra) було засновано 1879 іноземними музикантами. Як зазначає Ло Шії, спочатку колектив мідних духових інструментів отримав назву Шанхайського громадського духового оркестру. Він спочатку був орієнтований на європейську публіку – які проживають в Китаї дипломатів, підприємців і членів їх сімей [20, с.19].

Організація Шанхайського громадського духового оркестру послужила зразком для наслідування китайцям, які мали у своєму арсеналі достатню кількість духових та ударних інструментів. Таким чином, «перший оркестр

духової музики, створений самими китайцями за європейським зразком – це військовий оркестр із 15 осіб, створений під керівництвом Чжан Чжидуна 1879 р.» [там само]. В інших містах Китаю також почали відкриватися оркестри військової музики. У Шанхаї організували духовий оркестр учнів однієї зі шкіл під керівництвом француза – барона Де Гюбнера [20, з. 20].

У 1907 році німецький диригент Р. Бук разом з 8 музикантами з Німеччини та Австрії сформував у Шанхаї оркестр, що складається спочатку з 33 музикантів, а потім збільшив склад до 39 осіб. Під його керівництвом музичний колектив протягом кількох років регулярно виконував невеликі симфонічні твори європейських композиторів. Практикувалися такі форми концертної діяльності, як зимові та літні концертні сезони, симфонічні абонементи, концерти на свіжому повітрі [142].

В інших джерелах згадується 1908 у зв'язку з діяльністю китайського музиканта Цзен Чжимина, який здобув освіту в Японії, був «організований у Шанхайському притулку для дітей із малозабезпечених сімей оркестр західноєвропейської музики із 39 виконавців. Це був перший дитячий оркестр, створений на європейський зразок, причому з повним набором духових та струнних інструментів. У ньому були мідні та дерев'яні духові, віолончелі, скрипки, контрабаси і т. д. Його створення говорить про те, що на той час у Китаї вже були знайомі з симфонічною музикою і розуміли її, і вже почали її виконувати» [20, с. 22].

Важливий внесок у поширення класичної європейської симфонічної музики у Китаї належить піаністу та диригенту Маріо Пачі (1878 –1946). Приїхавши до Китаю у грудні 1918 року, вже 1919 року М. Пачі став диригувати Шанхайським симфонічним оркестром. Перший виступ відбувся 23 листопада 1919 року з П'ятою симфонією Л. Бетховена і сюїтою «Пер Гюнт» № 1 Е. Грига. М. Пачі розширив склад оркестру з 22 до 37 музикантів. Як зазначає Ло Шії, «більшість виконавців були російські музиканти, які емігрували до Шанхаю після революції, і частково італійські виконавці» [20, с. 25]. Під керівництвом італійського диригента, який очолював оркестр з 1919 по

1942 роки, музичний колектив «набув репутації кращого на всьому Далекому Сході» [13]. Своїм заступником М. Пачі призначив видатного італійського диригента, випускника Міланської консерваторії, Арріго Фоа. Окрім М. Пачі та А. Фоа, шанхайським оркестром у різний час також диригували німець Рудольф та італієць Альберті.

1922 року музичний колектив отримав нову назву. За твердженням Ло Шії, він «став називатися Оркестр духових та струнних інструментів міністерства праці м. Шанхаю» [20, с. 25]. В інших джерелах фігурує назва Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр [142]. Спочатку слухацька аудиторія складалася тільки з іноземців, які живуть у Шанхаї, яких налічувалося на той час близько 20 тисяч осіб. На той час китайцям не дозволялося відвідувати концерти, однак М. Пачі постійно звертався до чиновників, щоб вони сприяли ослабленню цих обмежень. Це також стосувалося і самого оркестру, який спочатку складався також виключно з іноземців. Так, серед оркестрантів були німецькі музиканти – і композитор Вольфганг Френкель (1897-1983), який став одним із перших професорів Шанхайської консерваторії.

З 1923 року завдяки зусиллям М. Пачі на концертах Шанхайського симфонічного оркестру стали з’являтися китайські слухачі. Через п'ять років для китайців стали доступні відкриті літні концерти. Таким чином, вже до кінця 1920-х років китайська аудиторія складала близько чверті від загальної кількості людей, які відвідують симфонічні концерти.

У 1927 році у Шанхайському симфонічному оркестрі почали стажуватися китайські акомпаніатори Тань Шучжень, Ван Женьї та Чжан Чженьфу. З 1930 року в оркестрі офіційно почали працювати китайські музиканти. Спочатку це були Тань Шучжень, Хуан Іцзюнь, Чень Юсін, Сюй Вейлінь та інші. Одночасно оркестр почав включати до свого репертуару і деякі китайські твори, а також виступати перед китайськими слухачами. Незважаючи на те, що у цих двох оркестрах більшість виконавців були іноземцями, ці

оркестри зіграли роль основи для утворення власне китайських симфонічних оркестрів [20, с. 25-26].

Яскравою історичною подією в діяльності оркестру стала прем'єра Дев’ятої симфонії Бетховена 14 квітня 1936 року під керівництвом М. Пачі. Представники Китаю займали вже досить велику частину у складі оркестрантів, однак серед них не було співаків. У цьому ж році відбувся концерт під керівництвом китайського диригента та композитора Хуан Цзи (1901–1938), на якому було виконано П’яту симфонію Бетховена [20, с. 35]. На жаль, занадто короткий життєвий шлях музиканта та його творчість, яка продовжувалася всього сім років (с 1931 по 1937 роки) перервали всі подальші намагання талановитого музиканта, залишивши його ім’я в історії ХХ століття як фундатора новітньої китайської музичної культури – «“китайського Шуберта”, що заклав основи великої оркестрової форми у національному музичному мистецтві» [54, с. 6].

З початком японського вторгнення до Китаю та Другої світової війни, ситуація для Шанхайського симфонічного оркестру стала більш серйозною. У цих умовах М. Пачі був змушений дати свій останній виступ з оркестром 31 травня 1942 року. Після цього оркестр розпався, а через 4 роки М. Пачі помер. Після закінчення Другої світової війни Національним урядом Шанхайський оркестр було відновлено у новому складі під ім'ям Шанхайський Муніципальний Оркестр. Європейські музики поїхали з Китаю, надавши оркестр китайським музикантам. Настав час для китайських музикантів виступати в оркестрі та повноцінно брати участь у музичному житті Китаю.

Перший виступ колективу в новому складі відбувся у жовтні 1950 року. На цьому концерті було виконано оркестрові сюїти китайських композиторів «Новий Китай» Дін Шаньде, «Цзяньнаньська сюїта» Вань Юньцзе та «Щасливе село» Чжан Хе. Вперше в історії Шанхайського оркестру за пультом стояв китайський диригент Хуан Іцзюнь (1915–1995). Цей високорозвинений музикант володів не тільки диригентським мистецтвом, а й мав навички гри на таких музичних інструментах, як орган, скрипка, фортепіано, ерху, баньху,

гуцінь та ін. У 1953 році Хуан Іцзюнь зайняв пост першого директора і головного диригента Шанхайського симфонічного оркестру, ставши «першим професійним китайським диригентом, який здобув широку популярність за межами Китаю»[1] [13].

Друга половина 1950-х – початок 1960-х років увійшла до історії Шанхайського симфонічного оркестру як епоха активних експериментів зі звуком та репертуаром. Щоб дозволити більшій кількості китайців ідентифікуватися з національною музикою та культурою, Шанхайський симфонічний оркестр також спонукав людей до вивчення сучасної китайської музики. З цією метою він проводив концерти для студентів, які вивчають китайську музику, де давав можливість виступати. Деякі заходи, організовані з цією метою, входили до «Заключного китайського музичного заняття для виконавців», що відбулося в Центрі масового мистецтва Шанхаю 1 серпня 1957 року, та Міжнародного музичного фестивалю в Шанхаї. Цей фестиваль розпочався у 1959 році та став міжнародним заходом, під час якого представники музичних гуртів різних країн вперше виконували нові композиції. Шанхайський китайський оркестр не є винятком. Щороку він виконує нові п’єси у спробі повернути увагу аудиторії та дати китайській оркестровій музиці нове обличчя. З 1961 року в оркестрі з’явився другий диригент – Цао Пен, який здобув освіту в СРСР. Під час регулярних концертів оркестр зазвичай виконував деякі іноземні мелодії, адаптовані до китайського оркестрового стилю. Ця музика, як правило, приходила з країн, які мали добрі стосунки з китайським урядом. Композиції виконувались не тільки під час регулярних концертів, а ще й використовувалися як вітання іноземних гостей. Перед приїздом іноземних дипломатичних гостей оркестр брав народні мелодії чужої країни та адаптував їх до сучасного китайського оркестру.

Лю Цзінчжі в «Історії нової китайської музики» [220] наголошує, що на початку 1960-х років оркестрова музика в Китаї переживає період розквіту.

[1] В тому числі Хуан Іцзюнь гастролював у Фінляндії (1995), СРСР, на запрошення Герберта Фон Караяна – 1981 року у Берліні.

Вчений наводить факти, що «до 1966 року у Китаї було написано близько 40 симфонічних творів, 30 творів для камерного інструментального складу» [220, с. 358]. Найбільш відомі з них – симфонічна поема Сінь Хугуана «Гада Мейлінь», симфонія Ван Юньце «Опір японським загарбникам», «Святкова увертюра» Ші Ваньчуня. Склад оркестру включав європейські та китайські традиційні інструменти, музичний матеріал часто ґрунтувався на народних та революційних мелодіях.

Дай Юй характеризує цей період у симфонічній музиці як етап, пов'язаний з освоєнням європейського оркестру як об'єкта композиторської творчості; паралельне існування його з оркестром народних інструментів та загальні джерела музичного тематизму, укладені у національній музичній культурі, є його опорою та єдиним зіткненням з народною традицією» [7, с. 47]. Однак, незважаючи на розвиток оркестрової музики, найбільше значення композитори віддавали все ж таки опері та балету.

Щойно розпочалася культурна революція, музичні центри в Пекіні та Шанхаї потрапили під удар. Композитори втратили свободу творчості, оскільки всі твори мали відповідати політичної обстановці на той час. Музика культурної революції була покликана служити ідеології Мао Цзедýна, яку він висловив трьома словами: «реконструювати, націоналізувати та популяризувати» [122, с. 98]. І любителі, і професіонали з-поміж музикантів, яких Китайська Комуністична партія зібрала під своїми прапорами, розвивали революційну музику, створюючи різні форми та стилі.

До 1960 року концерти, якими вітали іноземних гостей, зазвичай включали класичні китайські композиції. Однак після 1960 року цей склад змінився. Ідеї Мао зберігалися при створенні композицій, а оркестрові програми показали антипатію Мао до деяких країн, які були політичними ворогами, такими, як Сполучені Штати. Прикладом тому 1960 року служив концерт під назвою «Музиканти Шанхаю згодні з нападом на Сполучені Штати, вони наполягають на звільненні Тайваню, щоб підтримувати мир у всьому світі». Заголовки творів у цій програмі виявляли аналогічний

антагонізм: «Імперія Сполучених Штатів має залишити мою країну», написане одним із членів оркестру, «Перемога над японцями» Чен Жілінг, «Тайвань має бути звільнений» Лі Фу-Ан [127].

У цей час набуває широкого поширення колективна творчість у жанрі опери та балету, написаною за певною схемою та відповідними ідеями Мао Цзедуна. Як еталони «нового мистецтва» офіційна пропаганда висунула «зразкові революційні спектаклі» [там само], практично повністю засновані на матеріалі періоду визвольної боротьби. Дружина Мао Жанг Цінь, яка очолила культурну стратегію революції, почала вимагати від митців перегляду традиційних постановок та опери, підпорядковувати їх служіння революції. До 1967 року Жанг затвердила вісім еталонних творів, що отримали назву янбангші. Серед них – п'ять зразкових опер: «Стратегічний штурм гори Тигра», «Морська гавань», «Рейд на білий полк Тигра», «Шацзябан» та «Червоний ліхтар», два «Червоний жіночий батальйон» та «Сива дівчина», симфонія «Шацзябан». Янбангші – новий жанр, що виник у специфічному політичному середовищі культурної революції. Він охоплює сучасну Пекінську оперу, балет європейського типу, заснований на сюжеті революції, симфонічну музику. Тоді Пекінська опера підкорялася політиці та йшла шляхом європеїзації та модернізації. Цей вид модернізованої Пекінської опери назвали «сучасна революційна Пекінська опера» [122]. Драми та балети включали такі традиційні та новаторські елементи, як акробатичні номери, музичний чи ударний акомпанемент для створення драматичного ефекту; всі твори містили безліч нововведень.

Центральний та Шанхайський оркестри також стали об'єктами нападок. З 1963 року програми Шанхайського оркестру китайських інструментів почали відбивати перехід країни до Культурної революції. Незважаючи на те, що Шанхайський симфонічний оркестр всіляко намагався пристосовувався до політичної ситуації, що склалася, після 1964 року колектив повністю перестав виступати. І хоча у 1964 році твори, виконані на концерті на честь дня народження нації, складалися суцільно з революційних п’єс, таких як «Хвала

народу», «Весняний гонг підвищує продуктивність», «Битва в Шанхаї» та ін., головний диригент оркестру Хуан Іцзюнь був оголошений як «реакційний вчений авторитет» [20, с. 86]. Сам музикант із гіркотою згадував цей час як «десять років лиха» [там само].

Головний диригент Центрального симфонічного оркестру Лі Делунь з початку Культурної революції був оголошений «таким, що іде по капіталістичному шляху» і після критики спрямований «на перевиховання» [20]. І хоча його було згодом звільнено для участі у «зразкових спектаклях», його обмежували у всьому. Відомий композитор Ло Чжунжун, хоч і був одним із авторів революційної симфонії «Шацзябан», також був відправлений «на перевиховання» внаслідок звинувачення у тому, що він веде підривну роботу проти «зразкових» театральних вистав. Композитор став об'єктом необґрунтованої та жорсткої критики, його «звільнили» лише 1976 року.

Наприкінці 1960-х років китайський музичний світ втратив багато талановитих музикантів, а митці були позбавлені можливості творчості. Світ симфонічної музики втратив диригента першого китайського покоління Лі Гоцюаня (1914 – 1966) та засновника методики викладання диригування професора Ян Цзяженя.

Коли диригентське мистецтво Лі Гоцюаня перебувало у своєму зеніті, пролунала культурна революція, під час якої диригент загинув у віці 52 років. Другою (за рахунком, але не останньою серед музикантів) жертвою культурної революції став видатний диригент Ян Цзяжен (1912 – 1966). Заснував у 1956 році диригентський факультет у Шанхайській консерваторії, а потім очолив його, він став шановним вихователем та наставником для молодих китайських диригентів. Ян Цзяжен загинув у 1966 році разом із дружиною під час репресій.

Проте, повсюдне поширення оркестрів у Китаї за умов культурної революції – парадоксальне явище. Витоки цього феномена слід шукати у політичних чинниках – у роки революції мистецтво мало служити політиці. Усюди розповсюджуються малі оркестри «зразкових вистав», з яких згодом вийшло нове покоління музикантів (Тан Дун, Цюй Сяосун, Тан Цзяньпін), цю

музику слухали скрізь. Якщо розглядати з цього погляду «зразкові спектаклі», вони відіграли активну роль поширенні китайської симфонічної музики. Іншим феноменом на середньому та останньому етапах культурної революції було поширення театральної діяльності. Багато аматорських оркестрів помітно підвищили свій професійний рівень і могли виконувати цілком «зразкові спектаклі», а також виконували окремі симфонічні твори.

Так, Ло Ши, автор дисертації «Симфонічні жанри в контексті китайської музичної культури» [20] згадує, як він був присутній у 1970-х роках у місті Аньшунь провінції Гуйчжоу на представленні балету «Сива дівчина» та концерту для фортепіано з оркестром «Хуанхе» у виконанні учнів Першої середньої школи. На думку дослідника, «обидва твори були виконані дуже непогано» [20, с. 89]. У цей період музиканти поступово почали повертатися на свої робочі місця, в тому числі і як консультанти, піднімаючи музичний рівень народу.

Стали з’являтися симфонічні твори на революційні теми, музика до балетів («Червоний жіночий батальйон», «Сива дівчина»). Ці два види мистецтва, типових для західноєвропейської музичної культури змогли протриматися у тій специфічній політичній обстановці Китаю, оскільки вони відповідали вимогам на той час і революційному духу. Якщо ж відкинути політичні чинники, то ці так звані «революційні спектаклі», байдуже, самі твори чи їх виконання були досить високого художнього рівня.

Ло Шиї вказує, що «в останній період «культурної революції» тиск на китайське мистецтво починало слабшати, але контроль над ним, як і раніше, був суворим – не можна було виконувати твори іноземних композиторів, однак поступово з’явилася можливість виконання китайських національних творів» [20, с. 85]. Так, симфонічна сюїта Цюй Вея «Сіва дівчина» (створена за його балетом), «П’ять кантат» Тянь Фена на вірші Мао Цзедуна спричинили появу різноманітних симфонічних кантат, танців, балетів та опер. Ці твори стали виконуватися і радіо. І лише 1973 року, за вказівкою прем'єра Держради Китаю

Чжоу Еньлая, Центральний оркестр у Будинку Народних зборів виконав для державного секретаря США Кісінджера «Пасторальну симфонію» Бетховена.

Визначними симфонічними творами періоду 1960-70-х років Ло Шії називає два твори, які не потрапили до списку «зразкових» [20, с. 95]. Це – симфонічну сюїту «Сива дівчина» за однойменним балетом Цю Вея, де автор у партитурі «майстерно використовував свої здібності в оркеструванні симфонічного твору, завдяки чому музика забарвлена багатою тембровою поліфонією» [там само].

З кінця 1970-х почалося відродження Шанхайського симфонічного оркестру. Концертні програми ШСО після Культурної революції показують, що оркестр продовжував зберігати безліч старих традицій, таких як стиль виконання чи твори. Багато оркестрових творів були засновані на південних мелодіях у стилі янгнань, які були перетворені на класичні композиції для оркестру. Так, наприклад, у програмах 1957, 1960 і 1962 років часто звучала «Танцювальна музика квітучого персика» Хсу Цин'ян, «Варіації на тему народної пісні Янгсу» та ін. річка, залита місячним світлом» [127, с. 46].

1980 рік став переломним у діяльності ШСО. Якщо до 1980 року основу репертуару становили революційні п'єси, а також тема «щасливого життя на фермі» («Щасливе село» Яо Му, «Особливі можливості Великого стрибка вперед» Хе Бін), то після 1980 року композитори суттєво оновили зміст та засоби виразності оркестрових творах.

З'явилося нове покоління композиторів, таких як Ху Дентяо, Ву Чунцуан, Тан Дун, Куо Венг'юн, Чен І. Твори стали фокусуватися на більш природних темах життя, таких як «Хмара хмара» Пен Ксувен, «Літаючі дракони і стрибають тигри» «Літаючі апсари» Ксу Юнгксин І Чен Давей, «Фестиваль у Тянь-Шані» Гу Гуанрен. З 1984 року у оркестру з'явився новий головний диригент – Чень Сеян – музикант-універсал, який володіє виконавським мистецтвом, людина, що поєднала у своїй діяльності мистецтво диригування симфонічним западним та сучасним китайським оркестром традиційних інструментів.

Мінг’єн Лі так класифікує види виступів ШСО у 1980-ті роки:

«1) новорічна музика; 2) музична оцінка та навчання через китайську музику; 3) святкування дня народження нації та офіційні урядові концерти; 4) виконання мелодій друзів материкового Китаю; 5) запрошення із різних установ» [127, с. 46].

Серед усього перерахованого новорічний фестиваль – найбільший китайський фестиваль у році. Під час нього китайці святкують Новий рік. Вони збираються всією сім’єю на банкети, азартні ігри та феєрверки, а також слухають музику, яка вважається традиційною. Тому музика, яку обирає оркестр, знайома аудиторії та вписується у категорію «традиційної», підтримуючи в людях відчуття наступності. Отже, коли оркестр під час новорічних концертів репрезентував нові композиції, концерти також включали частково знайомий репертуар. Нові композиції ШСО були пов'язані з новорічною атмосферою: «Щасливого Нового року» Чен Яцін, «Свято Нового року» Ю Дамін, «Увертюра весняного фестивалю» Лі Хуанжі та ін.

Китайські композитори, автори симфонічних творів, написаних після 1980-х років, значною мірою змінили свій світогляд порівняно попереднім поколінням. Тому сучасний репертуар, створений для симфонічного оркестру, більше не є одностайним відображенням реалістичного «колективного» життя або пропагандистським інструментом партії.

Симфонічні твори були перевантажені революційними мотивами, змістом та елементами, а композитори не мали акцентувати своє авторство в музичних творах. Таким чином, багато творів помилково сприймалися як свого роду «народна творчість», будучи скоріше колективною роботою, де в більшості випадків ім'я композитора вважалося вторинним або залишалося незрозумілим.

Починаючи з 1980-х років композитори набагато вільніше могли доносити свої індивідуальні думки та цінності, свої філософські цінності та емоційні переживання про життя та світ. На відміну від більш ранніх симфонічних творів, які часто мають виразну оповідальну чи освітню роль,

зміст їх творів був більш цінний у художньому відношенні до виконання та цікавий для інтерпретації. Дослідник Цай Цяочжун називає такі музичні твори для симфонічного оркестру абстрактнішими за формою, при цьому основна виразна сила інструментів виноситься на перший план і «переважує» на чаші терезів чітко ідентифіковану та «освітню» тему [84, с. 68]. Вчений наводить приклад симфонічної творчості Чжу Цзяньєра після 1980 року як «психологічне самовідродження», у відповідь на духовне придушення під час Культурної революції Воістину титаном симфонічної музики «нової хвилі» став композитор Чжу Цзяньєр [84, 85, 89].

Світоглядні зміни, що відбулися у мисленні композиторів відкрили шлях до нових творів, висунувши на перший план творчі пошуки таких композиторів як Ван Сілін, Гао Вейцзе, Тан Дун, Го Веньцзін, Цюй Сяосун, Чень І, Сюй Шуя та багато інших. У формальній структурі своїх творів вони часто уникали чіткої «оповідної» структури, побудованої на реалістичній послідовності, і почували себе вільними «просочуватися з одного простору в інший» [120]. Багато хто з них критикувався через вплив на них авангардної культури. Особливо це стосувалося музики Тан Дун, Цюй Сяосун, Е Сяоган та Сюй Шуя [117]. Індивідуалізація в композиторській творчості в галузі симфонічної музики набула визначального напряму в музичному мистецтві Китаю 1980-х років. Музикантів стала цікавити здатність власного висловлювання, а також культурні запити слухачів у період хвилі глобалізації.

Реформи, здійснені новим головою партії Ден Сяопіном, були спрямовані на те, щоб відкрити материковий Китай для світу та забезпечити широкий комерційний розвиток у межах материкового Китаю. Така політика дозволила країні значною мірою відновити зв'язок із Гонконгом. Із закінченням періоду воєнного стану в 1987 році Тайвань відновив значні культурні контакти з материковим Китаєм. Це спонукало безліч тайванських музикантів відвідати материковий Китай, щоб знайти відомих музикантів та поспілкуватися з ними.

Необхідність підтримувати політичну ідеологію відрізняє китайський Шанхайський оркестр від інших оркестрів, але оркестр також відображає і

власну ідентичність, показуючи коріння і дух Шанхая. Під час класичної експозиції китайської музики, що відбулася 28 та 29 вересня 1990 року, оркестр виконав «Шанхайське каприччіо» Цюй Цюньцюаня. Композитор присвятив цей твір сорокарічного ювілею від дня заснування Китайської народної республіки.

Шанхайським оркестром були здійснені концерти, призначені для залучення більш різноманітної аудиторії: читання давніх віршів та об'єднання їх з хоровим виконанням у супроводі сучасного китайського оркестру або поєднання сучасної китайської оркестрової музики з електронною інноваційною музикою піби. Подібним концертом був «Звук весни», що проводився 2 та 3 січня 1990 року, де музиканти виконували на китайському електронному інструменті «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова.

14 жовтня 1990 року на запрошення США колектив ШСО дав свій перший концерт у Карнегі-Холлі в Нью-Йорку в ознаменування 100-річчя від дня заснування цього чудового концертного залу. Симфонічний оркестр, що складається виключно з китайських музикантів, уперше вийшов на американську сцену та завоював визнання публіки. Наступного дня New York Daily News визнав ШСО «оркестром світового рівня» [142].

Необхідно відзначити участь ШСО у багатьох масштабних музичних заходах, серед яких, – фестивалі мистецтва в Шанхаї, Гонкоггу, Макао та ін. Колектив нагороджено також численними преміями. Дедалі більше розширювалася і гастрольна діяльність оркестру. Так, у вересні 2003 року ШСО виступало в одинадцяти містах США. У 2004 році було здійснено тур Європою в рамках «китайського французького року культури» [142]. 20 червня 2004 року ШСО виступив у концертах, присвячених святкуванню 125-ї річниці Берлінської філармонії. У 2010 році китайський музичний колектив був першим запрошений до виступів у Центральному парку Нью-Йорка в рамках щорічної серії симфонічних концертів у Центральному парку.

З 2009 року головним диригентом оркестру є відомий музикант Юй Лун (народився 1964 року), онук видатного китайського композитора Дін Шаньде, від якого він і здобув музичну освіту. Потім Юй Лун навчався у Шанхайській

консерваторії та Вищій школі мистецтв Берліна. 6 вересня 2014 року до свого 135-річчя Шанхайський симфонічний оркестр отримав у подарунок від міської влади новий концертний зал на 1200 місць [13], будівництво якого тривало шість років. Цим радісним заходом відкрився концертний сезон оркестру 2014/15 року, що складався із понад 100 виступів. З відомих солістів – на сцені блискучий Ланг Ланг, серед диригентів Зубін Мехта, Чарльз Дютуа, Володимир Ашкеназі та Кшиштоф Пендерецкі та ін. У гастрольних поїздках – зали Віденської, Паризької, Лондонської, Мюнхенської філармоній, а також ексклюзивний контракт Deutsche Gra Шанхайським симфонічним оркестром до 140-річчя колективу [там само].

Але все ж таки – основні свої зусилля ШСО концентрує на розвитку класичної та національної оркестрової музики в Китаї. «Профіль Шанхаю як міжнародного міста, відкритого для світу та культурного обміну, робить його ідеальним місцем для знайомства зі свіжими ідеями та пошуку шляхів об'єднання кращого з китайської та західної культури», – сказав Юй Лун. – Ми сповнені рішучості звернутися до людей по всьому світу і тепер зможемо зв'язатися із новими слухачами. Я з нетерпінням чекаю на запис творів китайських композиторів та обміну ними, а також чудової майстерності, яку Шанхайський симфонічний оркестр привносить у чудовий симфонічний репертуар з міжнародною аудиторією» [91].

Клеменс Траутманн, президент Deutsche Grammophon, додав: «Мистецька робота, яку Лонг Ю проводить із Шанхайським оркестром за останнє десятиліття, справді чудова. Це відбито сьогодні у його гучних міжнародних зв'язках та у вражаючому гастрольному розкладі оркестру, включаючи його дебют на торішньому літньому фестивалі у Люцерні. Ці записи допоможуть привернути увагу всього світу до видатних музичних здобутків Юй Луна та Шанхайського симфонічного оркестру, а також зміцнять і так значну репутацію Deutsche Grammophon в Китаї» [там само].

1.3. Роль диригентів у «перетворенні» китайського оркестру традиційних інструментів на зразок європейського симфонічного

Історія розвитку оркестрової музики для китайських традиційних інструментів охоплює понад тисячолітній період. За цей час вона зазнала значних змін. Сучасний етап розвитку оркестру нового типу веде відлік з 1920 - х років, коли почалася його модифікація та інтеграція з принципами західного симфонічного оркестру. Різні регіональні особливості також вплинули на склад китайських оркестрів і сьогодні найбільш відомими є Мінзу Юйтуан (Minzu Yuetua) або Мінзу Юдуї (Minzu Yuedui) у материковому Китаї, Чжунюетуань (Zhongyuetuan) у Гонконгу, Хуаюютуань (Huayuetuan) Guoyuetuan) на Тайвані [101]. Одним із найменш досліджених у сучасному музикознавстві періодів є перехід від форм давнього китайського оркестру до оркестру нового типу, який здійснювався у 1920-х – 1930-х роках.

Для того, щоб зрозуміти, яким чином відбувався процес переходу від стародавнього оркестру китайських традиційних інструментів до нового оркестру, необхідно коротко розглянути процес інтеграції західних впливів на Китай до початку XX століття. Так, перші стійкі контакти Китаю із західною культурою відносять до кінця династії Мін (1368–1644) під час правління імператора Ванлі (1573–1620). У ранній час династії Цін (1644-1912) ці контакти значно посилилися за рахунок значного розширення торгових відносин із Західною Європою та Російською імперією. Як вказує Мінґ-ен Лі, «під час династії Цин китайці вважали свого імператора наймогутнішою силою великої та стародавньої імперії і мало турбувалися про зовнішні впливи, які можуть потурбувати їхню країну, оскільки, на їхню думку, ніхто не здатний був порушити перебіг подій їх могутньої та стародавньої країни» [127, с. 15].

Така самовпевненість і безтурботність китайців була штучно щеплена населенню через закритість їхньої країни. Саме це дозволило західним країнам легко впливати на сферу управління та фінансів. Вплив Заходу серйозно не розглядалися до того часу, поки під час першої опіумної війни (1839-1842)

почалися драматичні зміни. Всім відомо, що Перша опіумна війна закінчилася підписанням Нанкінського договору, яким Гонконг було передано Британській імперії. За твердженням дослідника Іммануїла Хсю, «це була перша велика втрата території у сучасну епоху. Багато істориків схильні розглядати опіумну війну 1839-42 років як точку руйнування китайської ізоляції та початок радикальних змін у Китаї, оскільки вона прискорила процеси зовнішньополітичної діяльності» [109, с. 4].

Період значних культурних змін у Китаї почався з появою іноземців з Британської імперії, які привозили свої знання, уявлення. Насамперед це стосувалося економічного сектору, а опосередковано впливало і на культуру. Друга опіумна війна (1856-1860) призвела до деяких внутрішніх революційних реформ у Китаї, таких, як Рух самозміцнення (1861). Після поразок і поступок, пов'язаних із Першою та Другою опіумними війнами, китайська громадська думка розділилася. Частина суспільства вважала, що настав час інституційних реформ, які мають на увазі ухвалення західних військових технологій. Ці люди вважали, що модернізацію треба проводити шляхом найму іноземних консультантів на навчання китайців західному виробництву. Друга частина китайців, прихильники Руху самозміцнення, вважала себе вищою за представників західної цивілізації. Вони стверджували, що «спочатку треба навчитися в іноземців, зрівнявшись із нею, перевершити їх і перемогти» [109, с. 5]. Як таке, цей рух (1861–1895, час пізньої династії Цін) передбачав реформування лише військової частини економіки. Однак, оскільки Китай, як і раніше, відставав у галузях військового та економічного розвитку, і прихильники, і противники самостійного шляху розвитку дійшли розуміння необхідності реформування та модернізації країни. Це змусило китайців створити систему, засновану на використанні західних ідей та стандартів. Багато установ почали застосовувати західне мислення та підходи у своїй діяльності.

Точкою відліку історії сучасного китайського оркестру слід вважати початок XX століття, час створення Музичного суспільства Союз Датун (Датун

Юйхуй). Після Руху 4 травня 1919 року китайці більше прагнули розвивати нові способи мислення, ґрунтуючись не на старих традиціях, а скоріше на принципах демократії та сучасної науки. Вони розуміли, що західний світ був більш сучасним та розвиненим. Саме в цей період було створено багато музичних товариств, таких як Національна музична консерваторія Шанхаю та Товариство сприяння національній музиці Пекіна. Їхньою метою була спроба реформувати китайську музику, спираючись на принципи інтеграції стародавніх національних та сучасних західних традицій.

Першою такою музичною організацією стало Товариство музики Датун (Союз Датун), засноване 1920 року в Шанхаї. Його фундатором став китайський музикант Чжен Цзіньвень (1872-1935), який прагнув зберегти найдавніші національні традиції у сучасну епоху модернізації китайського музичного мистецтва. Основу інструментарію раннього ансамблю складали гуцінь та піпа. Ці щипкові струнні інструменти мали найбагатшу звукову палітру. Семиструнний гуцінь, що вийшов із сімейства цитр, має найдавніше походження і традиційно сприймається як інтелектуальний інструмент і витончений. Його також пов'язують із давньою мудрістю і, зокрема, з ім’ям філософа Конфуція. Що стосується піпи, то до династій Суй (581-618) і Тан (618-907) ця назва відносилася до всіх щипкових інструментів, на яких грали у двох позиціях рук: техніка із зовнішньою аплікатурою називається «пі», а техніка із внутрішньою аплікатурою – «Па». Згодом конструкція інструменту вдосконалилася і зараз має шість струн і двадцять чотири лади. Піпа – дуже виразний інструмент, але надзвичайно вимогливий до виконавця.

До XX століття в китайському оркестрі існувало три основні типи музикування: «унісон, ансамбль і соло з супроводом оркестру» [101, с. 20]. Перші зміни торкнулися кількісного складу музикантів. Чжен Цзіньвень розпочав процес стандартизації інструментів з метою уніфікації їхнього строю. Без цього процес налаштування всіх інструментів оркестру та спільної гри був би неможливим. Музикант розробив методи налаштування традиційних інструментів, особливо флейт дізі. Також було оновлено такі традиційні

інструменти, як шен, збільшено кількість труб для розширення діапазону та можливості виконання гармонічних акордів. У стародавній традиції кожен виконавець мав право імпровізувати свою партію в ансамблі. У новому оркестрі кожна партія передбачала відмову від імпровізації та неухильне виконання авторського тексту у партитурі. Однією з перших проб виконання за новими правилами стала обробка Лю Рао Жанг для оркестру старовинної мелодії для піпи «Весняні квіти на річці в місячному світлі» у 1925 році.

Незабаром після кількох спільних виступів із західними оркестрами Чжен Цзіньвень відчув, що існує кілька перешкод, що не дозволяють його оркестру досягти якісного рівня західних оркестрів. Він зрозумів, що першою проблемою була відсутність у його ансамблі басової групи, яка зазвичай складає основу звучання оркестру. У традиційному китайському ансамблевому жанрі існувала форма музикування, заснована на монодійному імпровізаційному розвитку. У такому складі були відсутні інструменти з низьким діапазоном, оскільки всі вони практично грали мелодію. Це залишало звук бути без основи, де можна побудувати гармонію. Чжен вирішив перерозподілити функцію скрипок і ввів басові духові інструменти, щоб надати оркестру «більше ґрунтовного звучання» [108, с. 17].

Було ухвалено рішення збільшити оркестр до сорока інструментів, розширивши оркестрування, яке тепер включало духові, ударні, щипкові та струнні. Вирішальним фактором, що вплинув на ухвалення такого рішення, було намічене виконання танцювальної драми «Душа Чін» з Шанхайським муніципальним симфонічним оркестром в 1933 році. І, нарешті, Чжен відчув, що виконавці в оркестрі не мали належної підготовки. Він вирішив, що музиканти мають здобути хоча б базову освіту з теорії західної музики та навчитися професійно читати західний музичний текст. Ці навички, на думку Чжена, мали підвищити оркестрантам здатність вивчати та виконувати нові оркестрові твори.

Після розширення оркестру Чжен почав реформувати його репертуар. Він адаптував твори для піпи до нового оркестрового циклу «Музика нації», що

складається з п'яти частин: «Великий Китай», «Дух нації», «Єдина нація», «Краса нації», «Хороший шанс для великої людини». На відміну від стародавнього репертуару, який більше фокусувався на монофонічній музичній фактурі, композитор використав основи західної гармонії. Така композиційна техніка стала визначальним чинником у звучанні сучасного китайського оркестру.

Важливу роль у процесі становлення китайського оркестру традиційних інструментів зіграв також видатний китайський композитор Лю Тяньхуа (1895-1932). У 1927 році він заснував Товариство розвитку національної музики при Пекінському університеті, яке проіснувало до смерті музиканта в 1932 році. Товариство присвятило свою роботу реорганізації китайської системи нотного запису *гонґчі* (або *гонґчіпу*). Цей метод музичної нотації був заснований на китайських ієрогліфах, які означали ноти. Даний спосіб нотації, що застосовувався з часів стародавнього Китаю, був названий двома символами нот гонг і чжі, що використовуються в системі.

Лю Тяньхуа здобув гарну освіту на матеріалі західної музики (скрипка) та в галузі китайської музики (*nina* та *ерху*). Знання західної музики дозволило йому помітити, що деякі елементи запису були, за його оцінкою, точніші і систематизованіші, ніж запис китайської музики, яку він вважав застарілою. На думку Лю Тяньхуа, західна нотація також могла відображати різні виконавські прийоми, а головне динаміку звуку, точніше відображала фразування. З іншого боку, візуально західна нотація давала велику наочність і краще показувала взаємозв'язок нот між собою. Тому музикант закликав використати цей принцип, переглянути та реформувати гонґчі для китайської музики. Лю Тяньхуа виступав за те, щоб китайська та західна музика мали рівні можливості розвитку у китайському суспільстві. Він завжди прагнув дізнатися про західне суспільство якнайбільше.

На початку XX століття функцію диригента у китайському оркестрі традиційних інструментів виконував музикант на ударному дерев’яному інструменті типу тагу чи гангу, котрий задавав ритм для оркестру. Барабанщик

був звернений обличчям до оркестру, що дещо нагадувало диригента у західному оркестрі. Цю ідею китайці запозичили з традиції виконання нанкінської музики, в якій співак тримає дерев'яний дзвіночок, задаючи собі темп. Однак музикант-ударник з-поміж оркестрантів лише задавав темп і не міг керувати динамікою виконання оркестру.

Іншим внеском Лю Тяньхуа було підвищення соціального статусу арху та виконавців музики на цьому інструменті. До XX століття ерху вважався примітивним інструментом, на якому грали переважно вуличні музиканти. У ранній період, на ньому грали бамбуковою паличкою, водячи нею по струнах. Тембр був яскравим із металевим відтінком. Під час династії Сун (960-1279) бамбукову паличку замінили смичком. Лю Тяньхуа замінив матеріал струн, які зазвичай виготовляються з кишки або шовку, на металевий, що додало інструменту більш рівний і гучний звук. Також він налаштував струни з квартового інтервалу до інтервалу квінти, стандартизував нотний запис для строю ерху, привівши їх у відповідність до двох середніх струн скрипки. Пізніше він надав цим інструментам ще більшої досконалості, що сприяло його універсальності і дозволило використовувати ерху в оркестрі.

У період між 1910-ми і 1930-ми роками Лю Тяньхуа уточнив і розвинув методи гри на ерху, зробивши його не лише провідним в оркестрі, а й сольним інструментом. Модифікований ерху продемонстрував багату темброву палітру, можливість виконання технічно складних ігрових прийомів та інтонаційну виразність. Яскравим прикладом нових можливостей інструменту стала сольна п’єса для ерху «Відображення Місяця на воді» Лю Тяньхуа. Дослідник Хуан Вей писав про видатного китайського музиканта: «Його нові знання допомогли зробити китайську музику здатною конкурувати з рештою світової музики» [110, с. 77].

Інтерес до вдосконалення китайської традиційної музики за західною моделлю призвів до створення музичних клубів та ансамблів у різних містах. Так, у 1935 році в Нанкіні було сформовано Китайський оркестр радіомовної корпорації Китаю (*Broadcasting Company of China*, BCC, також відома як

Central Broadcasting Company), який вважається першим офіційним китайським оркестром традиційних інструментів [200]. Спочатку такі групи були швидше експериментальними, оскільки трансляції велися не регулярно, а ефір треба було заповнити не тільки інформаційним, а й розважальним змістом. Одним із таких музичних колективів, що залучаються корпорацією, став китайський оркестр радіо [111].

У 1937 році друга китайсько-японська війна змусила китайський уряд перевести основні державні установи з Нанкіна до Чунцина. Оркестр радіо також переїхав до Чунцин, де він провів свій перший публічний виступ у 1942 році. Склад оркестру поступово модифікувався: з метою розширення діапазону звучання було запроваджено додаткові інструменти переважно середнього та низького регістру, особливо *жонгху*. Поперечна бамбукова флейта дізі з шістьма ігровими отворами була вдосконалена до одинадцяти отворів. Її сучасна модифікація ксінді була здатна виконувати всі дванадцять звуків хроматичного звукоряду. В результаті всіх змін перший китайський оркестр традиційних інструментів нового типу був створений на зразок західного оркестру, з диригентом, повним складом музикантів та чотирма групами – духовими, струнно-щипковими, струнно-смичковими та ударними. У 1949 році після перемоги комуністів цей оркестр переїхав на Тайвань.

Цінним для цього дослідження є спогади одного з музикантів-ветеранів, учасника Китайського оркестру радіомовної корпорації Китаю, Чжен Тісі, наведені в роботі Мінг-ен Лі [127]. Через роки китайський оркестрант аналізував завдання, які потрібно було вирішити, щоб оркестр міг успішно функціонувати. На думку Чжен Тисі, змін потребувала система налаштування інструментів в оркестрі, оскільки вона не була повністю уніфікована. У зв’язку з цим у музикантів виникали проблеми у вертикальних побудовах при одночасному виконанні різними музикантами, особливо у модуляційних епізодах. Крім цього, не вистачало інструментів низької тисетури, здатних наповнити оркестрову партитуру басовими партіями. На той момент було дуже мало композиторів, які знали б специфіку оркестрового застосування

китайських музичних інструментів настільки добре, щоб писати сучасну оркестрову музику. Необхідно було також терміново готувати професійно музикантів оркестру, здатних грамотно грати на китайських традиційних інструментах. Оркестр вкрай потребував досвідченого диригента, який міг би компетентно керувати колективом, оскільки тепер оркестр мав більший склад, ніж попередні оркестри.

Оскільки було дуже знайти важко професійно навчених людей, готових зіграти таку роль, Чжен Тісі спробував вирішити питання, що самостійно назріли, у своєму оркестрі. Його нововведення зробили оркестр взірцем для наслідування всіх наступних сучасних китайських оркестрів. Чжен Тісі стверджував, що його оркестр відрізнявся від народних ансамблів старого зразка раніше, оскільки вперше група професійних музикантів була сформована в професійний національний оркестр.

Чжен Тісі використовував рівномірну темперацію, запропоновану Чжу Зайю для гуоюй (національної музики), вперше застосував хроматичні лади для китайських струнно-щипкових інструментів, доповнив народні духові інструменти «хроматичними отворами» [147, с. 36], які дозволили виконати композиції. виразність китайської інструментальної музики. Чжен Тісі також ввів до складу оркестру дерев'яні струнні інструменти даху та діху, що мають об'ємну деку та налаштовані на октаву нижче скрипки арху. Їхнє призначення полягало в наповненні нижнього регістру, що належить у західному оркестрі віолончелям та контрабасам. Це був перший досвід об'єднання різнорідних китайських інструментів, що застосовуються в ансамблях з південних областей (Яннань Січжу), зроблених переважно з шовку (струнні: ерху, піпа, сансянь, цинцінь тощо) та бамбука (духові: дізі, сяо, шен) і т.п.) духовими та ударними інструментами північних областей Китаю.

Вперше китайський оркестр зміг звернутися до професійних композиторів для написання нових *гуоюй* (народних композицій). Оркестрантам було запропоновано навчатися професійно. В оркестрі було затверджено посаду диригента та його помічника з числа оркестрантів. Таке

нововведення стосувалося не лише проведення репетицій, але також було впроваджено у практику виступів як для трансляцій, так і для концертних виступів. Це був перший оркестр з повним складом із тридцяти трьох професійних інструменталістів, який керувався диригентом, який точно й суворо дотримувався розробленої системи управління колективом музикантів. Вперше публічно почали виконуватися багатоголосні оркестрові композиції, що відображають «меч національного китайського духу» [147, с. 37], які були спрямовані на просування китайської культури та китайського інструментального мистецтва.

Таким чином, процес модернізації китайського оркестру традиційних інструментів розпочався на початку XX століття у зв'язку зі поваленням імператорського правління та змінами, що відбулися у китайському суспільстві. Тим не менш, процес інтеграції заданих музичних традицій здійснювався в Китаї протягом кількох століть, що підготувало відповідний ґрунт для якісних змін, що розпочалися в XX столітті, в галузі національного музичного мистецтва. Перші прояви в галузі інтеграції західних та національних традицій у китайській традиційній оркестровій музиці стали можливими завдяки діяльності музичного суспільства Датун Юйхуй, а також появі вищих професійних музичних закладів у Китаї та навчанню китайських музикантів за кордоном. Найважливішу роль у процесі формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу відіграли визначні музиканти Чжен Цзіньвень, Лю Тяньхуа, Чжен Тісі.

Чжен Цзіньвень був ініціатором процесу стандартизації інструментів з метою уніфікації їхнього звукового камертону, що було необхідно для злагодженої гри в оркестровому колективі. Музикант модернізував та розробив нові методи налаштування традиційних інструментів для флейти дизі, багатоствольного інструменту шен, розширив склад оркестру до сорока осіб. Чжен Цзіньвень адаптував національний репертуар до оркестру нового типу, виступивши автором оркестрових транскрипцій старовинної музики для традиційних китайських інструментів.

Лю Тяньхуа став творцем Товариства розвитку національної музики при Пекінському університеті (1927-1932). Музикант реформував стару систему китайської нотації гонгчі, заснованої на ієрогліфах, модернізував її та пристосував до західної системи позначення нотних знаків. Значним досягненням Лю Тяньхуа стала значна модифікація ерху, внаслідок чого він набув статусу провідного чи сольного інструменту в оркестрі нового типу.

Першим сучасним китайським оркестром традиційних інструментів став музичний колектив радіомовної корпорації Китаю, створений у Нанкіні 1935 року. У 1937 році через китайсько-японську війну оркестр був переведений до Чунцина, що знаходився подалі від бойових дій. 1949 став переломним моментом в історії розвитку Китаю. Вся материкова частина країни перейшла під владу Комуністичної партії Китаю, яку очолює Мао Цзедун. Політична ситуація 1949 року суттєво вплинула розвиток сучасного китайського оркестру. Дослідник Мінґ Ен Лі вважає, що «новий виток в ізоляції Китаю розділив шляхи розвитку китайської музики на три напрями: комуністичну культуру, націоналістичну культуру та колоніальну китайську культуру (яка проіснувала до повернення Гонконгу до Китаю 1997 року)» [127, с. 25].

За влучним висловом Чжоу Мін, починаючи з цього часу, «у сучасній китайській історії двері Китаю на Захід знову були зачинені. Країна повністю занурилася в ізоляцію та ввела обмеження на імміграційну політику, без міжнародної взаємодії із Західним світом протягом трьох десятиліть, до 1979 року» [162, с. 55]. Мало кому дозволялося виїжджати за кордон (навіть подорожувати чи відвідувати родичів), і небагатьом людям було дозволено в’їзд до країни[2]. Така ізоляція розділила історичні шляхи розвитку китайської музики

[2] Протягом цього періоду обмежень китайські паспорти для виїзду за кордон були видані майже виключно тим чиновникам, які займалися зовнішньоекономічною діяльністю та тим, хто підтримував дипломатичні відносини. Було видано обмежене дозволів, виданих для тих, хто клопотав про еміграцію до Макао чи Гонконгу, щоб возз'єднатися зі своїми сім'ями. І зовсім невелика група людей була спроможна отримати дозволи на виїзд до Сполучених Штатів або інших західних країн [128, с. 15].

на три різні напрями: комуністичну культуру, націоналістичну культуру та колоніальну китайську культуру (яка проіснувала до повернення Гонконгу до Китаю 1997 року). Громадянська війна і подальший поділ викликали поділ культури сучасного китайського оркестрового мистецтва [127]. У результаті комуністична партія отримала контроль над більшою частиною Китаю і 1 жовтня 1949 офіційно була створена Китайська Народна Республіка, а гоміданівці втекли на острів Тайвань.

Історична ситуація вплинула на те, що розвиток сучасного китайського оркестру на материковому Китаї, Тайвані та Гонконгу здійснювалося різними шляхами. В результаті «поділу» на Тайвані та Гонконгу з'явилися власні китайські оркестри, кожен з яких мав свою специфіку. Більше того, ці регіони розробили власний сучасний китайський оркестровий напрямок, у якому оригінальні ідеї були пов'язані з місцями їхнього походження. Вони увібрали в себе місцевий оригінальний фольклорний репертуар та інструменти, характерні для даної місцевості. Разом з цим, в оркестрове мистецтво Гонконгу і Тайваню проникали елементи з японської та західної культур, що дозволило створити гібридні твори, кожний з яких був схожим на оригінальний твір, проте володів унікальністю. Крім вище названих факторів, оркестрове мистецтво зазнало впливу нових соціальних відносин, які формувалися в даних регіонах [127].

Музика материкового Китаю значною мірою виступала пропагандистом політичної ідеології Мао, яка передбачала, що композиції мають бути взяті з народної музики та адаптовані до революційної лінії Комуністичної партії. Таким чином, великий вплив на звучність оркестрової музики, крім західної культури, мала нова політична атмосфера, створена комуністичною партією. У якомусь сенсі «партія намагалася одягнути в новий одяг старі традиції, щоб показати новий дух нової епохи» [цит. за: 127, с.45].

Щоб заснувати в Пекіні оркестр для китайського національного радіомовлення, наприкінці 1949 року комуністична партія спробувала зібрати свій сучасний китайський оркестр з музикантів, що залишилися на материку.

До нього увійшли оркестранти з Нанкіна та Чунціна, що симпатизували комуністам.

Всі інші члени музичного колективу радіомовної корпорації Китаю переїхали з Чунцина на Тайвань и сформували там новий колектив – Тайбейський китайський оркестр [127, с. 95]. Визначну роль у діяльності колективу музикантів на новому місці відіграв Чжен Тісі. Музикант здійснив реформацію в галузі настроювання інструментів, розширив діапазон оркестру за рахунок введення додаткових інструментів з низьким тембром звучання, запровадив посаду диригента та його помічника з числа оркестрантів, залучив професійних композиторів для створення багатоголосного національного оркестрового репертуару.

Новий уряд Тайваню зробив ряд нових проектів, спрямованих на розвиток діяльності оркестрову та розширення його репертуару. Хоча оркестр мав співпрацювати з урядом та виступати на офіційних заходах, колектив також міг проводити концерти, під час яких виконувалися твори, написані у національному стилі. Починаючи з 1949 року і більш як тридцятирічний період, оскільки військовий стан розірвав контакт між островом і материком, у репертуарі оркестру було лише кілька творів авторів із материкового Китаю. Решта національного репертуару була нещодавно створена на Тайвані або була новими аранжуваннями старих китайських мелодій. Тайбейский китайський оркестр мав заохочувати створення нових композицій, щоб мати достатню кількість творів до створення різних концертних програм.

Основну діяльність тайбейського оркестру становили: національні музичні конкурси, зокрема, конкурс етнічних інструментів, у якому брали участь тайванські композитори [127, с. 96]; тематичні концертні проекти, пов'язані з адаптацією та модернізацією традиційного китайського мистецтва до можливостей сучасного симфонічного оркестру; прем'єри нових оркестрових творів Оркестр проводив цілі концерти, покликані представити нові твори композиторів. Основними авторами, які писали музику для симфонічного оркестру у цей період були Су Вень-Цин, Чжен Сі-сен, Ван Чжен-

пін, Лін Пей-ю, Ся Ян, Сюй Чан-Хуей, Гу Фен-ю, Ма Шуй Лонг, Чжуан Бен-лі, Лю Цзюнь-мін, Чень Ю-ган, Сюй Де-цзю та Ян Бін-чжун.

Кристалізація композиторської школи тайванських оркестрових творів вплинула процес зміни національної ідентичності в бік «тайванської специфіки», оскільки він породив сплеск серед тайванських композиторів створювати композиції для симфонічного оркестру. І хоча композиторів надихали композиції з материка, їх твори неминуче відображали національну унікальність тайванської музичної культури, що відрізняло їх від китайських композицій, оскільки тайванські оркестрові твори були більш природними художніми зразками, ніж заангажовані програми, затверджені китайським керівництвом для урядових концертів[3].

У 1952 році в Шанхаї був створений перший професійний китайський оркестр, який отримав назву Шанхайський китайський оркестр. Ідея його заснування належала музикантам-виконавцям Сун Юде (*nina*), Сюй Гуаній (*ерху*) та диригенту Хе Вудзі. При створенні цього оркестру було враховано нововведення Чжен Тісі та Китайського оркестру радіо щодо інструментарію. Поєднання струнних з шовковими струнами та бамбукових духових інструментів, які зазвичай використовувалися в Яннані в південному материковому Китаї, були з'єднані з духовими та ударними інструментами з оркестрів півночі Китаю, де переважав акцент на ударних. Завдяки поєднанню китайських струнних інструментів південних провінцій та духових та ударних інструментів північних провінцій Шанхайському оркестру вдалося досягти оптимального балансу звуку. Північні інструменти дозволили розширити динаміку та збагатити ритмічні можливості музики, а шовкові струнні та бамбукові духові надали особливої мелодійності.

[3] Крім інновацій тайванських композиторів, матеріалом деяких оркестрових творів стала театральна музика, наприклад, з Пекінської опери, і народні мелодії з різних областей Китаю. Оркестр також представив кілька композицій, щоб показати тайванські характерні риси музики [127, с. 98].

Справжню славу оркестру принесли відомі оркестрові музики старшого покоління, які були віртуозними виконавцями соло. Серед них є легендарний віртуоз гри на дізі Лу Чанлін, виконавець на піпі Сунь Юде. Ці видатні музиканти створили особливу репутацію Шанхайському симфонічному оркестру: на додаток до більшості музикантів, віртуозні виконавські навички яких теж не можна здивувати, солісти-ветерани могли грати в концерті окремі сольні п'єси підвищеної складності, що завжди викликало неймовірне захоплення публіки.

Наступного 1953 року в Пекіні був створений Китайський оркестр *China Broadcasting*. Зусиллями диригента Пен Сювеня (1931-1996) та інших музикантів було досягнуто великих успіхів в організації оркестрових партій, створенні музики, вдосконаленню музичного інструментарію у складі оркестру. Працюючи над постійним поліпшенням оркестрового звучання, музичні колективи Шанхая і Пекіна обмінювалися ідеями, експериментували з використанням нових прийомів і складом інструментів, а також часто змагалися між собою. Це був період активних експериментів зі звуком і репертуаром.

Незважаючи на те, що на материковий Китай і Гонконг керувалися різними урядами, все ж таки на китайців Гонконгу відчувався вплив комуністичної партії. Це сприяло створенню у 1950-х роках кількох аматорських китайських оркестрів у Гонконгу. Так, наприклад, в 1956 році був сформований Кантонський оркестр Фенікса, що складався з 36 музикантів та вважався першим публічним сучасним китайським оркестром в Гонконгу. Його репертуар складався переважно з переписаних старих композицій шовково-бамбукових ансамблів та традиційної кантонської музики, адаптованої для сучасного китайського оркестру. Кантонський оркестр Фенікса незабаром припинив своє існування через фінансові проблеми, проте на його основі з'явилися нові колективи [156, с. 139-140].

Дослідник Ву Ганбо вважає, що революційна атмосфера сприяла розвитку сучасного китайського оркестру, оскільки молоді студенти деяких

інститутів Гонконгу переслідувалася за комуністичні ідеї. Крім того, виконуючи національну музику, музиканти «приваблювали людей із націоналістичними поглядами. Але, завдяки їм Китайський оркестр став розвиватися і став дуже популярним у 1950-х і 1960-х роках» [156, с.116].

Музична політика британського уряду мала тенденцію підтримувати розвиток китайської музики в Гонконгу, тому оркестри не були зосереджені виключно на західній музиці. Згідно з дослідженням Ву Ганбо, в 1962 році була побудована мерія Гонконгу, після чого вона стала важливим місцем для музичних подій 1960-х і 1970-х років. Міська рада спонсорувала кілька аматорських сучасних китайських оркестрів і дозволила їм проводити концерти у мерії. Коли Міська рада проводила у Гонконгу Фестиваль мистецтв або Фестиваль азіатського мистецтва, деякі сучасні китайські оркестри були запрошені до участі у ньому. Це сприяло створенню нових, сучасних китайських оркестрів. [156, с. 127].

Для музикантів з Гонконгу процес отримання нових композицій із материкового Китаю ставав все складнішим. Ця політика прагнула розмежувати те, що всередині та зовні Китаю, що призвело до різкого скорочення контактів між материковим Китаєм та Гонконгом. Тому музиканти могли лише переписувати п'єси з обмеженої кількості китайських музичних альбомів у Гонконзі. Незважаючи на фінансові труднощі та обмежений матеріал для виконання, пристрасть аматорського китайського оркестру до китайської музики призвела до створення 1977 року першого професійного сучасного симфонічного колективу – Гонконгський китайський оркестр.

Бюджет, наданий колективу міською радою, був найбільшим бюджетом, колись наданим китайському оркестру у Великому Китаї [127, с. 62]. Це допомогло призначити посаду диригента Вунг Тай-конга і дозволило йому зосередитися на чотирьох аспектах розвитку оркестру. ДКО перебував під пильним адміністративним наглядом. Зарплата кожного музиканта щорічно оцінювалася режисером та концертмейстером кожного відділу. Адміністративний персонал також оцінював кожну репетицію та

професіоналізм виконавців. Контракти з музикантами зазвичай укладалися на два роки, хоча наступний контракт, як правило, надавалися без будь-яких серйозних проблем. Завдяки гідній зарплаті та соціальному забезпеченню виконавцям не потрібно було мати іншу роботу, і тому вони могли зосередитись на вдосконаленні своїх професійних навичок.

Першим директором та головним диригентом Гонконгського китайського оркестру протягом восьми років був Вунг Тай-Конг (Wu Ng Tai-kong) (1943-2001). Він вважав, що робота диригента оркестру повинна складатися з чотирьох різних напрямків: «1) Прагнення до того, щоб представники різних шкіл мали загальну техніку, здатність до сприйняття теорії музики, самовдосконалення та професійної етики; 2) Прагнення виховати у виконавцях почуття відповідальності; 3) Просвітництво та розширення аудиторії; 4) Перетворення оркестру на важливу складову міжнародного музичного мистецтва» [156, с.150].

Диригент також намагався досягти естетичної досконалості розміщення 69 оркестрантів на сцені для того, щоби мати естетичну красу та збалансованість звуку. Вунг Тай-Конг стверджував, що арху не повинно бути на правій стороні сцени, тому що аудиторія може не зрозуміти, як виконавці використовують bow, і що suona повинна знаходитися на правій стороні сцени, а не в середині, щоб дзвони не загороджували особи виконавців. Він також припускав, що для правильного і природного змішування високих звуків з альтом, меццо-альтом і басовими звуками, арху (високі звуки) повинні знаходитися на лівій стороні сцени, zhonghu, sanxian та деякі меццо-альтові інструменти необхідно розміщувати в середині сцени, а віолончель (так звана gehu) повинна розташовуватися праворуч [127, с.63].

Вунг Тай-Конг також наполягав на тому, щоб кожного сезону виконувалися нові сучасні композиції, які замовляли оркестру. Протягом десяти років із моменту заснування Гонконгського оркестру було написано і виконано майже сімсот симфонічних творів. Оркестр також першим запросив композиторів, що спеціалізувалися на некитайській музиці, щоб створювали

нові твори для сучасного китайського оркестру. Таким чином, колектив прагнув розвинути свій власний стиль китайської музики в Гонконгу, а китайське коріння допомогло надати його музиці різноманітності.

На материковому Китаї одним із найбільш суперечливих періодів розвитку китайського оркестрового виконавства стали 1960–70-ті роки. Цей складний етап у житті країни досі не отримав об'єктивної оцінки дослідників, зокрема, й у сфері оркестрової музики. З 1966 року, з початком культурної революції, всі консерваторії було закрито, а західні інструменти та навчальні матеріали було знищено. Китайські музиканти, позбавлені можливості грати класичну музику, змушені були працювати з народними піснями та фольклором у віддалених провінціях. Однак, незважаючи на всі труднощі, багато музичних творів, написаних у цей період, відзначені самобутністю, яскравістю. Тому докорінно невірно розглядати 1960-ті – 70-ті роки та культурну революцію як тупикову гілка на шляху Китаю до сучасного прогресу, найкраще розуміти їх як частину цього процесу. Замість того, щоб сприймати культурну революцію як період руйнувань або лише як арену політичного фракційного конфлікту, дане історичне явище може бути охарактеризовано як ера сучасних конструктивних нововведень і зусиль з реальної зміни в культурній спадщині Китаю.

Донедавна дослідження, пов'язані з культурною революцією в Китаї, не віталися. Не дивно, що відомості про той час мізерні і мало вивчені. Р. Макфакуер пише, щоб зрозуміти сучасний Китай, треба зрозуміти культурну революцію [123, с. 54]. Справді, інтерпретація культурної революції одна із центральних питань, що у сучасному Китаї. У своїй недавній книзі «Кінець революції» Ван Хуей стверджує: «Китайське революційне минуле та його поточні соціальні та економічні реформи є частиною того самого процесу модернізації» [152, с. 37].

Музика Шанхайського оркестру китайських інструментів була повністю підпорядкована політичної ідеології. З того часу, як оркестр був заснований, він мав брати участь у святкуванні певних типів національних подій, таких як день

народження нації, деяких офіційних урядових концертах. Такі концерти виконували на прохання уряду, ними прикрашалися певні державні свята та урочисті заходи. Серед подібних урочистих подій було святкування створення китайської народно-визвольної армії (1 серпня) та святкування Соціалістичної революції (у жовтні). Музику, яку виконують під час цих концертів, наприклад, «Герой перемагає річку Даду», іноді називають «червоною» музикою. Масштабні історичні події, що оспівуються в них, служили нагадуванням людям про велич героїв революції та своєї країни.

Багато оркестрових творів, що виконуються на честь дня народження нації, виконувались частіше. Серед них, наприклад, «Щасливий ліхтар» у аранжуванні Лі Мін-Хсіон, який був пов'язаний із традиціями Китаю. Рідше серед творів, що виконуються на честь дня народження нації, оркестр представляв такі композиції, як «Увертюра про гору Манхан» Хе Ву Ю, яка розповідала про успіхи та досягнення нації. Цей твір заснований на народній мелодії провінції Аньхой і розповідав історію робітника з гори Манхан, який зміг прийти до щасливого життя під час Великого стрибка вперед. На створення твору «Концерт Пінао» його авторів Лю Шикуня, Сун Ю Ліна, Пан І Міна, Хуан Ксяо Фей надихнула народна пісня північно-західного регіону материкового Китаю Шан-Бей. Концерт оспівує бадьорість духу молодих людей, які захоплені своєю роботою, сповнені революційного прагнення і мають соціалістичне мислення. Також існує подібна на тематику композиція «Фестиваль» Ксу Янг Яна.

Ці твори покликані просувати ідею у тому, що комуністична партія веде всіх до щасливого життя. Як правило, центральним номером концерту була пісня «Слава голові Мао» Дін Шаньде на слова Сонґла Кай Ланга. Це була здравиця, яка вихваляє Голову Мао Цзедуна за його внесок у розвиток країни. Наприкінці концертних програм у 1960-му році почали з'являтися примітки до пісень, які були покликані сприяти поширенню революційного духу.

В 1962 після виступу оркестру в Пекіні, Цинь Пенчжан, видатний музикант, що входив до складу китайського оркестру Датун з часу його

заснування в 1920 році, зауважив: «Розташування на сцені інструментів з півдня і півночі трохи відрізнялося. Всі обговорювали подібності та відмінності між двома оркестрами та міркували про недоліки та переваги цих відмінностей. Зрештою, обидва оркестри зійшлися на подібному варіанті розміщення на сцені і продовжили експериментувати зі способами досягнення кращого звуку» [цит. за: 127, с. 31].

Коли сучасний китайський оркестр став професійним колективом, композитори намагалися створити для нього нові композиції, проте намагалися складати музику «правильним» способом. Композитор і колишній директор Шанхайської консерваторії Хе Лутін зазначив, що «взаємообмін західної та китайської музики має полягати не тільки в тому, що поєднує прийоми та створює на їх основі нову музику, але, насамперед, корисний тим, що музика має відповідати потребам людей. Отже, композитор як повинен приймати на переробку традиційний і народний матеріал, а й запозичувати передову західну теорію музики» [цит. за: 127, с. 34].

Розуміючи труднощі у досягненні балансу співвідношення національних і західних прийомів, опоненти не погоджувалися з висловлюваннями Хе Лутіна, цілком ратуючи за традиційну музичну спадщину [там само]. Їх не зупиняли жодні аргументи доти, доки Мао Цзедун не дав своє благословення поєднанню китайської та західної музики у своєму «Розмові з музичними працівниками», де він зазначив, що зовсім непогано мати композиції, які є «не цілком західні або цілком китайські, і якщо у нас є люди, що здатні це оцінити. Однак, повністю вестернізовані композиції у нас не працюють. Зміст соціалізму має знаходити свій відбиток у політиці, й у мистецтві. Поєднуючись із китайською музикою, західна музика може призвести до різноманітності» [там само].

З 1963 року програми Шанхайського оркестру китайських інструментів стали відображати політичні аспекти переходу країни до Культурної революції. У композиціях з'явилися більш виражені революційні мотиви, що показують важливість та необхідність урядових реформ. Такий зміст мала, наприклад,

оркестрова сюїта «Революційна пісня», створена музикантами Шанхайського оркестру. Вона складалася з п’яти частин: «Підняття революційних прапорів», «Без комуністичної партії не було б Китаю», «Всі разом – до Сонця», «Навчання – добрий приклад», «Об’єднаємо пролетаріат усього світу». Згодом репертуар оркестру китайських інструментів був повністю підпорядкована політичної ідеології. З того часу, як оркестр був заснований, він мав брати участь у святкуванні певних типів національних подій, таких як день народження нації, в деяких офіційних урядових концертах [67].

Китайський музикознавець Мінг’єн Лі у своїй роботі наводить цікаве особисте інтерв’ю з диригентом та композитором Ву Чунцюан, який був першим виконавцем на ерху у Шанхайському китайському оркестрі, а потім став його диригентом. Музикант так описує ті часи: «Музика була пов'язана з політикою. Політика керувала створенням будь-якої музики. Мао казав, що музика має служити людям. Було багато ухвал уряду про те, що громадянам необхідно слідувати ідеології на практиці. Це були правила, які відрізняли людей, які не погоджувалися з ідеологією Мао від інших. Оскільки ця політика була пов'язана з оркестром, було встановлено, що концертні програми повинні спочатку вивчатися комуністами, а вже потім виконуватись» [127, с. 40]. Ву Чунцюан розповів також про центр цензури мистецтва, члени якого зазвичай раніше перебували в оркестрі – це були члени Комуністичної партії, відібрані урядом. Учасники розглядали аранжування програм та композицій, вивчали концертні програми, щоб дізнатися, хто автор твору, і чи схвалено цю особу урядом. Щоб пройти відбір, композиції «мали мати революційний характер, мати чітку структуру, музичне розмаїття і глибоке емоційне вираження. За результатами оцінювання музичні твори ділилися на три категорії: схвалені, виправлені та забраковані» [там само].

Серед колективних творів даного періоду – Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» (1972) У Цзуцяна, Лю Дехайя, Ван Яньцяо. Одночастинна композиція має внутрішній поділ на п'ять розділів із заголовками: «Пасовище в степу», «Битва в завірюху», «Шлях у засніженій

ночі», «Партія піклується про нас», «Розквітають червоні квіти», де у всіх частинах використовується варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу У концерті використано китайські народні пісні Внутрішньої Монголії провінції Шаньдун. Су Юйчен вважає Концерт «Степові сестри» першим із відомих програмних творів «в жанрі одночастинного концерту для соліста з оркестром, написаний для традиційного китайського інструменту та оркестру з традиційних китайських інструментів. У розвитку китайської оркестрової музики цей твір, що зберіг свою популярність донині, вважатимуться жанрової новацією» [44, с. 79]. Один із авторів концерту – Лю Дехай – був уславленим майстром виконання на піпі, який ввів багато нових виконавських прийомів на піпі, завдяки чому значно розширив ігрові можливості інструменту.

Таким чином, у період 1960-х – 1970-х років китайська оркестрова музика збагатилася новими жанрами, які вплинули на її подальший розвиток. Один із таких жанрів – янбанші (зразкова п’єса) – це спеціальний термін, призначений для художніх робіт, затверджених Цзян Цін та іншими урядовцями. Офіційно визнано вісім янбанші, що включають два балети, одну симфонію, а також п'ять революційних сучасних пекінських опер, створених за кілька років до культурної революції. Число подібних творів збільшилося за час культурної революції, і до 1976 їх налічувалося загалом вісімнадцять, і кілька творів, близьких до завершення.

Незважаючи на те, що основними зразками янгбанші є оперний та балетний жанри, були створені також великі симфонічні твори. До найвідоміших зразків цього жанру відносяться симфонія «Шацзябан» (Ло Чжунчжун, Ян Муюнь, Ден Цзяан, Тань Цзюнмін); симфонічна сюїта Цюй Вея «Сива дівчина»; Концерт для піпи з оркестром «Степові сестри» У Цзуцяна, Лю Дехайя, Ван Яньцяо; «Фестиваль» Ксу Янг Ян. У цих творах поєдналися традиції китайського музичного мистецтва та європейського оркестрового мистецтва, втілилися творчі пошуки китайських композиторів та виконавців щодо створення зразків сучасного жанру симфонії у Китаї. Широкого

поширення набула колективна творчість: з одного боку, зусиллями кількох людей створювалися масштабні монументальні твори, з іншого, – нівелювався індивідуальний авторський початок, що дозволяло «знеособлювати» музику.

Оскільки жанр янбанші більше, ніж будь-яка інша художня форма висловлює погляди китайського суспільства на політику та історію цього періоду, він займає центральне місце у культурній революції. Отже, розуміння культурних аспектів янбанші та його особливостей у політичному контексті має велике значення для будь-якого дослідника культурної революції у Китаї. Сьогодні музичні твори китайських композиторів, створені у 1960-1970-х роках, звучать не лише на батьківщині, а й в інших країнах світу[4].

Еміграція багатьох музикантів з території материкового Китаю сприяла підвищенню професійного рівня музикантів сучасного китайського оркестру Гонконгу. З іншого боку, руйнування традиційної культури в материковому Китаї стурбувало молодих людей в Гонконзі і спонукало багатьох з них більше дбати про свою батьківщину і її традиційну культуру. В цей час в Гонконзі з'явилося кілька аматорських китайських оркестрів: Кантонський оркестр Фенікса, Оркестр Південного кінематографічного інституту, шкільний оркестр Гонконгу. Значна частина репертуару оркестрів складалася з композицій, виконуваних в материковому Китаї.

Пізніше китайська політика самоізоляції ускладнила процес отримання нових композицій з материкового Китаю. Тому музиканти могли тільки переписувати п'єси з обмеженої кількості китайських музичних альбомів, що були в Гонконгу. Прихильність аматорського китайського оркестру до китайської музики привела 1977 року до створення такого відомого професійного оркестру, як Гонконгський китайський оркестр. Бюджет, наданий оркестру міською радою Гонконгу, був найбільшим з коли-небудь існуючих в

[4] Починаючи приблизно з 1990-х років політична відлига дозволила виконувати музичні твори часів культурної революції, поступово повертаючи їх знову в основне русло досягнень китайського суспільства. З того часу янбанші має стійку тенденцію до відродження, користуючись підтримкою населення та продовжуючи залишатися дуже популярною у театрі, на телебаченні, а також у вигляді комерційних та приватних розваг.

історії існування Китаю. Це допомогло призначити на посаду диригента Вунг Тай-Конга (1943-2001) і дозволило йому зосередитися на головних аспектах розвитку оркестру. Будучи директором і диригентом Гонконгзького оркестру, протягом восьми років, Вунг Тай-конг вважав своїм обов'язком створення музичного колективу найвищого професійного рівня, який би посів гідне місце в розвитку світового музичного мистецтва. Для цього всі оркестранти повинні були досягти такого рівня музичного розвитку, щоб виконання всіх партій оркестру було рівноцінним за якістю. Ще одним завданням Вунг Тай-конг називав розширення і просвітництво слухацької аудиторії.

Коли материковий Китай відкрив свої двері іншим країнам, він почав запрошувати диригентів з інших регіонів і країн. У 1978 роки для роботи з Гонконгським оркестром з материкової частини країни стали приїжджати диригенти Лю Вень-цзинь, Пен Сювень, Хі Чжан-хау, Ван Хуей-ран та інші. У період з 1980 по 1986 ріки поліпшення контакту між Гонконгом і материковим Китаєм допомогло усвідомити контраст між особливостями музичних колективів Гонконгу, більш відкритого для світу, і материкового Китаю. Так, у 1981 році у Гонконг вперше з материкового Китаю приїхали на гастролі виконавець на *дізі* Лу Чуньлін і на *nini* Тан Лян-хін, а у січні 1989 року відбувся сольний концерт композитора Ку Гуань-єна.

Часті виступи Гонконгського оркестру привертали увагу музикантів різних країн, в результаті чого оркестр стали запрошувати брати участь в різних заходах, що проводилися за межами Гонконгу. У 1982 році уряд Сінгапуру запросив оркестр взяти участь в «Сінгапурському фестивалі мистецтв 1982 року», а в 1983 році Рада розвитку торгівлі Гонконгу запросила оркестр взяти участь в показі мод «Гонконг в Токіо», що проводилися в Японії. Після 1980 року, в зв'язку з політикою відкритих дверей в КНР, Гонконг почав користуватися пильною увагою материкового Китаю, в результаті чого придбав деякі «китайські» риси. Увага материкового Китаю торкнулася музичних творів, що сприяло збільшенню числа композиторів і диригентів, які приїздили з материкового Китаю в Гонконг для того, щоб працювати в оркестрі.

Починаючи з 1980 року, симфонічні твори, що відродилися заново, були надзвичайно затребувані в материковому Китаї, оскільки вони прийшли на хвилі піднесення політичними і соціальними свободами і сприймалися як породження політики реформ і відкриття кордонів.

Із закінченням періоду воєнного стану в 1987 році Тайвань відновив значні культурні контакти з материковим Китаєм. Тайванцям нарешті дозволили відвідувати материковий Китай, щоб ті могли відвідати членів сім'ї. Це спонукало безліч тайванських музикантів відвідати материковий Китай, щоб знайти відомих музикантів та поспілкуватися з ними. На самому початку такі контакти були можливі лише окремих осіб, але кілька років індивідуальні контакти створили цікавий зв'язок для культурного обміну між оркестрами у Тайвані та материковому Китаї.

1992 рік став ключовим для китайської економіки і суспільства. Більшість державних установ, у тому числі в секторах освіти та охорони здоров'я, були витіснені на ринок і взяли на себе відповідальність за власний прибуток. Художні трупи та музичні гурти були поставлені в аналогічні умови. Багато центральних та регіональних оркестрових колективів були економічно реструктуровані і перестали отримувати фінансову підтримку від уряду. Під час цих змін колишній Центральний симфонічний оркестр було перетворено та перейменовано на Китайський національний симфонічний оркестр. Початкове керівництво оркестру було замінено на керівництво, підзвітне комітету комуністичної партії, першим керівником став Чень Цзохуанг, який також виступав як учасник оркестру [127].

Це поклало край історії оркестру як державного органу, але зробило його функціонуючим як комерційне підприємство, яке вело власний маркетинг і мало управлінський персонал. З цього часу посада виконавця оркестру перестала бути довічною і не гарантованою. Натомість кожен новий член проходив через відкритий відбір та конкурс і мав підписувати періодичний трудовий договір з оркестром, який тривав протягом обмеженої кількості років. У галузі композиції ринкова стратегія також порушила усталений порядок,

коли створення та виконання симфонічних творів здебільшого здійснювалося у відповідь на офіційне звернення уряду створити музику до національних фестивалів чи заходів.

Оркестри розпочали тісне співробітництво з композиторами, ті, своєю чергою, отримували високі гонорари, що часто супроводжувалося спонсорством бізнесу вітчизняними чи іноземними підприємствами. Цей процес значною мірою стимулював зростання симфонічних творів композиторів із різних верств суспільства, прийшовши на зміну умові, що тільки композитори з материкового Китаю мають шанси представити свої роботи. Співпраця між конкретним виконавцем та автором, часто з матеріальною зацікавленістю обох, призводила до виділення певного виду інструменту та розширення можливості злиття традиційних китайських інструментів із західним оркестром. Цікаво, що така співпраця вплинула на процедуру створення багатьох оркестрових творів і нарешті сформувала всю роботу симфонічного колективу.

У 1993 році компанія «Ars Formosa» запросила Шанхайський китайський оркестр на Тайвань. З 19 до 26 жовтня концерт проходив під назвою «Тайванський тур Шанхайського китайського оркестру 1993 року». Концерт проводили Ван Юн’дзі, Ма Шенлун та Фань Ченву. Вони поєднували власні композиції із класичними п'єсами, які виконували. Серед таких творів – «Орден генерала», «Сюїта класичної композиції», «Пісня рибалки Східно-Китайського моря», концерти «Капричіо Великої китайської стіни» та «Хуамулан».

Лінь Юйтін, який був тоді диригентом Національного китайського оркестру Тайваню, згадував про цю подію в 2013 році у своєму інтерв'ю: «Це був перший тайванський тур Шанхайського китайського оркестру, музиканти хотіли, щоб виступ був найкращої якості, тому вони довго репетирували. Видатний музикант – виконавець на ерху Мін Хуфен гастролював разом із ними, тому не було сумнівів, що концерт буде чудовим. Цей тур надихнув на розвиток сучасного китайського оркестру на Тайвані, оскільки ці два місця дуже відрізнялися за якістю виконання. З одного боку, тур показав недоліки

Тайваню, але з іншого боку, дав ґрунт для самоаналізу та роздумів про те, чого їм не вистачає. Здебільшого це вплинуло на композиційні інновації і те, як сучасна китайська оркестрова музика Тайваню може відбивати їх унікальним образом» [127, с. 103].

Через три роки, в 1996 році, з 30 квітня по 4 травня на Тайвані проводилися спільні концерти Шанхайського китайського оркестру та Національного китайського оркестру Тайваню, які відбулися як завдяки Чень Юйгану, так і завдяки Цао Пену. Шанхайський китайський оркестр був знову запрошений компанією «Ars Formosa», але цього разу до участі в організації концертів приєдналося більше урядових відомств. Ці департаменти складалися з Ради у справах материка, Міністерства освіти Китайської Республіки та Міністерства культури Китайської Республіки. Запрошення від різних департаментів показують, що концепція обміну привертає багато уваги і вони вважають новаторський культурний обмін дуже важливим.

Незабаром після другої поїздки на Тайвань, 7 липня 1996 року, Шанхайський китайський оркестр запросив тайванського диригента Лін Юйтіна для участі у концерті під назвою «Сентиментальність взаємин». Таким чином Лін став першим диригентом, якого запросили виступити з китайським оркестром у Шанхаї. Сам Лін Юйтін прокоментував це так: «Це тому, що я дуже близький до директора Шанхайського китайського оркестру Гу Гуаньжень. Він сподівається, що я зможу співпрацювати з китайським Шанхайським оркестром, і тому запросив мене виступити з оркестром і передати тайванську музичну концепцію сучасного китайського оркестру, щоб розширити уявлення наших музичних колективів один про одного» [127, с. 105].

Для виконання з Шанхайським китайським оркестром Лін обрав «Музичну поему про морського бога», «Весняне прагнення», «Маленьке місто», «Пізню осінь у золотому кольорі», «Сцену Йілі», «Мрію про червону камерну сюїту», «Капричіо Великої китайської стіни». Ці твори збагатили Шанхайський симфонічний оркестр новим звучанням завдяки своїй

композиційній техніці. Диригент Лін згадував: «Це була чудова ідея для обміну досвідом зі знаменитим виконавцем на ерху Мін Хуейфеном, оскільки співпраця стала найяскравішою родзинкою концерту, а виступ привів також до подальшої співпраці на Тайвані» [там само].

24 червня 1995 року Регіональна рада запросила Шанхайський китайський оркестр виступити в гонконзькій ратуші Цуен Ван і в ратуші Ша Тін. Серед виконаних композицій були «Орден генерала», «Стара пісня», «Хризантема», «Фестиваль Тяньшань», «Дорога» та «Хуамулан». Такі твори, як «Стара пісня», що втілюють тайванську тему, відбивають прагнення материкового Китаю до об'єднаної країни. Концерт відбувся за два роки до того, як Сполучене Королівство повернуло Гонконг материковому Китаю. Можливо, виступ ШСО прагнув спонукати гонконгців набути єдиного духу з жителями материкового Китаю після повернення на батьківщину.

Незважаючи на те, що Шанхайський китайський оркестр мав багато контактів із зовнішнім світом, оркестр зберіг деякі традиції, що існують з моменту його заснування. Наприклад, проводилися новорічні концерти та організовувалися виступи, що підкреслюють важливість китайської культури, такі як Рік Дракона, Фестиваль ліхтарів та ін. Ще однією традицією було проведення меморіальних концертів на згадку про видатних композиторів, наприклад, меморіальні концерти, присвячені Хуа Яньцзюню, Лю Тянь Хуа та Чжа Фусі (3 листопада 1995 року).

Хоча материковий Китай відкривав свої двері для інших країн, він продовжував дотримуватися тієї ж політичної ідеології щодо китайського народу. Це зміцнило наступність того, що уряд вважав за відповідну культуру Китаю. У той же час материковий Китай намагався підкреслити риси, що відрізняють китайську культуру від інших культур, щоб відокремити себе від впливу. Оркестр виступив із численними державними концертами, присвяченими таким подіям, як День народження нації, вітання дипломатичних гостей та заходи фермерської спортивної ліги. Деякими прикладами цього є концерти, присвячені визнанню військового кордону, що розділяє Китайську

народну республіку, Російську Федерацію та республіки Казахстан, Киргизстан і Таджикистан, який відбувся 26 квітня 1996 року, і церемонія закриття третього сезону Спортивної ліги. Ці події також включали меморіали про військові перемоги, такі як меморіал на честь шістдесятиріччя перемоги Довгого маршу, що проводився 22 жовтня 1996 року, або меморіал на честь п'ятдесятиріччя перемоги під час Другої китайсько-японської війни, що проводився 18 вересня 1995 року. Зазвичай ці замовні концерти мали на меті показати аудиторії ідеалізований образ щастя та гармонії сільського життя за допомогою таких композицій, як «Квітучі квіти та повний місяць», «Повнота радості» та «Довга міцна дружба».

Політичну ідеологію необхідно було просувати як за допомогою замовних концертів, а й у вигляді неофіційних концертів. Наприклад, під час власного ювілейного концерту оркестру програма мала включати деяку політичну пропаганду або навіть славити Комуністичну партію Китаю. Якось на концерті на честь 50-річчя від дня заснування Шанхайського китайського оркестру виконувалася кантата «Народно-визвольна армія окупованого Нанкіна», написана Фей Юйміном на слова Мао Цзедуна.

Крім того, оркестр мав слідувати пропозиціям міського лідера щодо організації виступу «Концерт етнічного звуку», що відбувся 25 травня 1996 року. Передмова до програми повідомляла про таке: «Організація цього концерту була ідеєю керівників міст Чень Чжилі, Цзінь Бінхуа та Гонг Сюепін, які запропонували нашому оркестру не лише виконувати музику ханьців, а й включати до програми музику етнічних меншин» [127, с. 109].

Шанхайський оркестр не тільки виконував урядові запити, а також залучав більше слухачів з метою пропагування китайської музики. Оркестр намагався привернути увагу різних поколінь, наприклад, на Молодіжному концерті (9 вересня 1990 року), або на концерті етнічної китайської музики для іноземних студентів у Шанхайському університеті міжнародних досліджень 13 квітня 1998 року. Серед слухачів китайської музики були сімейні спільноти, які активно відвідували безкоштовні концерти: наприклад, – для сімей регіону

Хонг Ко (29 березня 1997 року), фестиваль регіону Мінсінь (з 28 по 30 липня 1997) року та ін. Подібні заходи зазвичай підтримувалися різними урядовими інституціями, такими як Департамент у справах культури Шанхаю та Департамент освіти Шанхаю [127].

Оркестр організовував багато програм, серед яких – буддійська музика, (13 листопада 1995 року). Для цього виступу Шанхайський китайський оркестр зібрав деякі буддійські мелодії та адаптував їх до сучасного китайського оркестру. Для любителів театральної музики оркестр також організовував спеціальні концерти, наприклад, присвячені театральній музиці, 9 квітня 1995 року. Деякі твори спочатку були темами відомих театральних творів, однак були оновлені і після цього стали поєднувати в собі лірику, що має політичне значення, із стилем театральної музики. Такі композиції включали твори «Член Комуністичної партії» та «Народно-визвольна армія окупованого Нанкіна».

Сьогодні головним колективом в країні офіційно є Китайський національний традиційний оркестр є одним із найбільш представницьких і повних національних традиційних оркестрів Китаю. Оркестр складається з великого етнічного оркестру та етнічного хору, а також має видатних артистів і талановитих менеджерів. Місія оркестру була визначена такою, що полягає в популяризації та розвитку музичної спадщини Китаю. Цей оркестр – численний художній колектив національного рівня безпосередньо підпорядкований Міністерству культури. Він складається з кількох великих етнічних оркестрів, етнічних хорів, центрів музичної творчості, лабораторія творчих досліджень та інші відділи.

Оркестр проводить концерти в країні та за кордоном, має багато творчих працівників та виконавців із видатними досягненнями. Оркестром керує бізнес-група *China Oriental Performing Arts Group Co*., *Ltd*., велике державне культурне підприємство, яке перебуває у власності центрального уряду. Китайський національний традиційний оркестр прагне популяризувати традиційну китайську народну музику та зробив видатний внесок у успадкування та популяризацію духу китайської культури. В оркестрі починали свій творчий

шлях такі відомих музикантів, як Цінь Пенчжан, Ван Тічуй, Чжан Лі, Лю Веньцзінь, Цзян Цзяцян, Ху Бінсю, Янь Хуічан тощо, а також має велику кількість видатних молодих талантів етнічної музики, які отримали нагороди у вітчизняних та міжнародних конкурсах. З оркестром виступали відомі музиканти в країні та за кордоном, зокрема Янь Лянгкунь, Хань Чжунцзе, Бао Хуейян, Чень Ченсюн та ін.

З моменту заснування оркестр виступав по всій країні та був запрошений до США, Великобританії, Франції, Німеччини, Австрії, Данії, Іспанії, Греції, Югославії, Японії, Південної Кореї, Північної Кореї, Сінгапуру та інших країн, а також Гонконгу, Макао та Тайваню. Всюди оркестр отримував високу оцінку глядачів як в країні, так і за кордоном. На 6 та 13 фестивалях молоді оркестр отримав найвищу нагороду – золоту медаль. Для сприяння створенню та обміну азіатською етнічною музикою у 1993 році на базі Китайського національного традиційного оркестру спільно з Японською музичною групою та Корейським національним оркестром традиційної музики був заснований Азіатський оркестр. Під час Весняного фестивалю 1995 року оркестр створив «Новорічний концерт» де наголос припадав на сильні китайські національні особливості, який отримав широку оцінку. Відтоді щорічний «Новорічний концерт» став традиційною національною музичною подією під час Свята Весни щороку.

Початком міжнародного визнання національного оркестру можна вважати 1997 рік, коли колектив був запрошений на гастролі в 17 міст Сполучених Штатів, включаючи Нью-Йорк, Вашингтон, Чикаго, Лос-Анджелес і Сан-Франциско, виступав у Карнегі-Хол у Нью-Йорку, ставши першим китайським творчим колективом, який увійшов до Карнегі-Холу, що викликало ажіотаж. Найвпливовіші газети та журнали Сполучених Штатів, такі як «Нью-Йорк Таймс» і «Лос-Анджелес Таймс», публікували музичні рецензії та високо оцінювали чудову гру оркестру.

У 1998 році в Золотій залі Відня, Австрії оркестр провів Весняний фестивальний концерт «Китайський новорічний концерт року Тигра». У 1999 році оркестр знову поїхав до Золотої зали у Відні, щоб провести «Китайський

новорічний концерт року Кролика». Він також виступав у Берлінській філармонії в Німеччині та в залах Данії. Надзвичайно успішне виконання було визнане у всесвітньо відомих концертних залах і було схвально оцінено, відзначаючи, що китайська народна музика увійшла у світ. З того часу оркестр відзначився великою кількістю вистав і концертів.

Найвідомішими подіями у історії оркестру стали: турне у 2000 році у Сполучених Штатах разом із президентом Цзян Цземінем для участі в «Культурному турі Китаю до Сполучених Штатів», де оркестр вперше виступив у Конференц-залі ООН, «Місяць китайської культури» у Франції та виступ у театрі Єлисейських полів у Парижі (2000), церемонія відкриття «Року китайської культури» та турне Тур де Франс у Франції (2003), участь у «Афінському фестивалі мистецтв» в Греції (2002) та ін. Географія виступів охоплює планету від Албанії (1999) до Сінгапуру (1998), від Кореї до Південної Африки (1998). Оркестр виступав в Гонконгу, Макао, Тайвані, Японії, Індії, Пакістані та інших країнах світу. У 2001 році бізнес-група Shougang Group спонсорувала Китайський національний традиційний оркестр, виділивши три мільйони юанів на розвиток національної музики.

Китайський національний традиційний оркестр є найвпливовішим національним оркестром на національній музичній сцені Китаю. Він має багатий сценічний досвід і різноманітні музичні стилі. Він має різноманітні багаті музичні форми виконання завдяки безперервному збору фольклору, вдосконаленню та розвитку протягом тривалого періоду часу. Протягом десятиліть пошуків, компіляції та практики оркестр постійно збирав і розвивав національні музичні скарби, такі як музика Гуандуна, гонгова та барабанна музика Чаочжоу, музика шовкових струнних і бамбукових духових з Цзяньнаню, музика для гонгів та барабанів Чжоушань, Фуцзянь Наньїнь, пісні у виконанні духових з Хебею, Північно-східна барабанна музика, інструментальна музика Сіньцзяна тощо. Крім того, оркестр постійно співпрацював з відповідними підрозділами для вдосконалення старих та розробки нових етнічних музичних інструментів. Реформи та інновації в

музичних інструментах, таких як клавішний шен, подвійна цзінь банху, модифікована арфа конгоу, модифікована цитра, клавішна суона, куранти, пайгу, хмарні гонги, басовий ларуан, геху тощо. Вони не тільки збагатили склад національного оркестрового поєднання, а також зробили значний внесок у розвиток оркестру. Щоб пропагувати сутність національної музики та поширювати дух національної музики, відомі композитори та диригенти, такі як Лі Хуаньчжі та Цінь Пенчжан, послідовно адаптували «Увертюру весняного свята», «Танцювальну музику Яо», «Весняна річкова квітка, місячна ніч», «Південний Сінцзянський танок» для традиційного оркестру [200].

Репертуар славетного колективу складається не тільки з традиційної музики. Композитор Лю Веньцзінь, базуючись на розвитку симфонічних оркестрів, протягом багатьох років створив для китайського оркестру численні твори: «Баладу Північної Хенані», «Рапсодія Саньмення», «Top Gun», «Гірський сільський фестиваль», «Незабутній». З'явилась велика кількість творів, сповнених новаторського духу, таких як «Блискучий фестиваль», «Капріччо на Великій Стіні», «Жасмін» тощо, які дозволили оркестру поступово розробити мистецьку модель з унікальним стилем і характеристиками гурту через десятиліття досліджень і практики.

Такі диригенти як Цінь Пенчжан, Янь Хуічан, Ху Бінсю також виконали багато роботи в навчанні та виконанні оркестру. Вони добре вміють мобілізувати художні емоції виконавців і вивести виконання китайської національної інструментальної музики в нову сферу. Водночас, виходячи з потреб симфонічного оркестру, вони вдосконалюють вимоги до підготовки та ансамблю національного оркестру, щоб китайський національний оркестр міг вийти на новий рівень – світову музичну сцену.

В оркестрі послідовно виступали музиканти та диригенти, а також відомі в Китаї та за його межами виконавці на традиційних інструментах: Ван Течуй та Нін Баошен (флейта); Чень Чаору, Чжоу Яокун (арху) ; Дін Луфен (баньху); Ван Хуйчжун (шен); Цуй Цзюньчжі (конгоу) та ін. Зараз в оркестрі виступають багато талановитих вітчизняних виконавців – Ву Юся (піба); Ван Ціхен і Цзен

Геге (ді); Тан Фен і Лі Юаньюань (ерху); Лі Гуанцай і Фен Сяоцюань (суона); Чжу Цзямін (шен); Хі Дзянгуо (ударні); Чжан Сіньхуа (цинь) тощо [200].

До складу Китайського національного традиційного оркестру також входить відомий Хор китайського національного традиційного оркестру – єдиний у Китаї етнічний вокальний хор національного рівня з яскраво вираженим етнічним стилем. Він відомий тим, що співає китайські народні пісні та вокальні твори, адаптовані з народних пісень різних регіонів. Протягом багатьох років хор постійно накопичував музичний репертуар з різних історичних періодів, розвинув і успадкував суть тисячолітньої історії традиційної музики Китаю та продемонстрував багаті та колоритні форми національного співу через виконання великої кількості чудових музичних творів. Унікальний стиль виконання цього хору на китайській музичній сцені отримав високу оцінку вітчизняної та іноземної аудиторії. Найбільш відомі співаки хору: Цзян Цзяцян, Цзінь Юйчжу, Чжан Сюцінь, Лю Цзіньє і Се Лінь [там само].

Артисти Китайського національного традиційного оркестру постійно досліджували та намагалися створити новий тип національного оркестру, щоб адаптуватись до потреб розвитку сучасної музики, і досягли вагомих досягнень у спадкуванні традицій і створенні майбутнього. За останні кілька років гурт гастролював різними містами Європи, Сполучених Штатів, Азії та інших країн і регіонів. Багато зарубіжних глядачів відчувають великий ентузіазм щодо Китайського оркестру шовку та бамбука.

Водночас оркестр виконує низку адаптованих зарубіжних творів, які привнесли нові творчі ідеї у твори національної інструментальної музики, а саме – західні музичні мелодії. На основі виконавських особливостей національних інструментів виконуються адаптовані твори: «Галопні танці в китайському стилі», «Музична творчість Баха», «Увертюра Кармен», «Марш Радецького» та «Аріранг». Така форма має унікальний стиль національної групи і загалом добре сприймається китайською та іноземною аудиторією.

До репрезентативних п’єс, які виконує оркестр, в основному належать:

«Увертюра до свята весни», «Капричіо на Великій стіні», «Місячна ніч із квітами на весняній річці», «Місяць відбивається у двох веснах», «Османтус, що всюди цвіте в серпні», «Трясіння чайної гори», «Погляд на коханого» та ін. Провідні диригенти на сьогодні – Лю Ша, Пен Цзяпен і Сюй Чжицзюнь.

Нові твори демонструють нові образи, а постійне розширення та інновації оркестрових творів Китайського національного традиційного оркестру дозволяють глядачам насолоджуватися його нескінченним шармом під час прослуховування музики. Створення та розвиток китайської національної оркестрової системи є необхідністю розвитку китайської національної культури. Нові та всеосяжні національні оркестри не лише втілюють духовні та культурні особливості соціалізму, але й відображають нову форму розвитку національної музики в новій ері. Китайське національне інструментальне музичне мистецтво є однією з унікальних виконавських форм китайської культури, а також скарбом світової культури. З часом воно, безумовно, зробить світову культурну сцену ще більш красивою та сліпучою [310].

Висновки до Розділу 1

Огляд літератури (підрозділ 1.1.) проведений за такими напрямами: теоретичні праці, присвячені історії формування професії диригента в різних країнах (van Deursen J.F., М. Ляшко, В. Плужніков); специфіці диригентського виконавства (Г. Макаренко, Р. Корумджі, J. Heaton); творчі портрети видатних диригентів історії та сучасності (P. Heyworth, K. Morgan); специфіці диригентського виконавства (L.W.Dollman, B. Jacobson); роботи, що розглядають деякі технічні навички диригування (M. Mannone, B. Silvey, C. Bongiovanni, J.-C. Branger, M. Walter); методичні розробки з підготовки оркестрових диригентів та підходи до диригентської освіти (M. Heron, D. Kohut) та інше. Окреме коло досліджень присвячене деяким аспектам диригентського мистецтва та оркестрової культури в Китаї: розглядаються жанри оркестрової музики (Ло Шії); творчість окремих колективів (Ming-yen

Lee, Ло Чжихуей, Ло Чжихуей, Су Юйчен); проблемам вестернізації симфонічного оркестрового виконавства (Y.Ouyang, Кай Їнчен); способам функціонування симфонічної музики в сучасному Китаї (Ян Цзюнь) та інші. Між тим, творчість видатних постатей – диригентів симфонічних оркестрів Китаю в історичній традиції Китаю практично не досліджена.

Розвиток двох типів оркестрів визначатиметься двома тенденціями: 1. від світового (європейського) – до світового та китайського; 2. від китайського традиційного – до китайського національного та світового. Представлені особливості розвитку оркестрової культури в Китаї розглядатимуться в контексті діяльності диригентів – ключових постатей, що кристалізували найголовніші ідеї китайської диригентської професійної школи. Обидві тенденції, представлені в аспекті еволюції творчої комунікації китайських диригентів та оркестрових колективів мають зустрічний рух.

Шанхайський симфонічний оркестр, найстаріший в країні оркестр європейського типу, сьогодні є не лише своєрідним «маяком культури і мистецтва міста Шанхаю» [13], але національним музичним символом всього Китаю. За майже 145 років свого існування цей музичний колектив пройшов величезний шлях розвитку від невеликого складу мідних духових інструментів, на яких виконували музику виключно європейці, до національного оркестру світового рівня з європейським інструментарієм, який складається з китайських музикантів.

Розвитку симфонічного оркестру умовна можна розподілити на декілька етапів. Зародження (1879-1917): військові оркестри у невеликому складі, в якому брали участь європейські музиканти та інструменти, китайські музиканти шукали нові форми адаптації національних інструментів та прийомів гри до західної симфонічної музики. Становлення (1919 – 1948): основна роль належить видатному італійському диригенту М. Пачі, який збільшив склад оркестру, залучив до гри китайських музикантів, а потім і китайських слухачів. Першим китайським диригентом, що керував Шанхайським симфонічним оркестром, був Хуан Цзи, але, на жаль його

творчий шлях передчасно обірвався. Розквіт (1949 – 1965): незважаючи на політичну заангажованість, оркестр став повністю «китайським» через отримання високої освіти національних кадрів. 1952 рік вважається точкою відліку національної професійного симфонічного оркестру. Криза (1966 – 1977): внаслідок культурної революції діяльність оркестру поступово припинилася внаслідок перекосу програм у бік пропагандистської спрямованості та репресій багатьох видатних китайських музикантів. Возз'єднання зі світом (з 1978 року): Відновлення зв'язків із Тайванем та Гонконгом сприяло бурхливому піднесенню китайського симфонічного мистецтва, що демонструє діяльність ШСО. Стрімкий зліт професіоналізму, гастрольні виступи у найкращих залах світу. Таким чином, сьогодні ми можемо констатувати, що «епохи Шанхайського симфонічного оркестру» [302, с. 28] пов'язані з іменами чотирьох диригентів: Маріо Пачі (1919–1942); Хуаном Іцзюнем (1950–1983); Цао Пеном (з 1961 року); Чень Сеяном (1984–2008); Юй Луном (з 2009 року). З кожним митцем пов'язаний окремий етап розвитку симфонічної оркестрової музики в Китаї. Маріо Пачі заснував перші склади оркестрів, виховав національні кадри диригентів. Хуан Іцзюнь значно розвинув і популяризував в країні європейську симфонічну музику. Цао Пен популяризував диригентське мистецтво в Китаї та за його межами, розширюючи свою діяльність на створення інші музичних колективів в Шанхаї. Чень Сеян своєю багатогранною діяльністю сприяв взаємовпливу двох видив оркестрів – пристосувавши китайський репертуар до можливостей симфонічного оркестру. Юй Лун «вивів» оркестр на всесвітню музичну «орбіту», надавши йому найвищого професійного рівня та відомості у всьому світі.

Історія розвитку оркестрової музики для китайських традиційних інструментів налічує понад тисячу років. За цей час воно зазнало значних змін. Китайські музиканти шукали нові форми адаптації національних інструментів та прийомів гри до західної симфонічної музики. Цей шлях можна умовно поділити на такі етапи : Становлення (1919 – 1948). У 1920-ті перший сучасний

китайський оркестр був заснований Музичним товариством «Союз Датун» 1919 року. Першим національним оркестром нового типу став колектив оркестру Китайського радіо, створений 1935 року. Перед музикантами постала проблема національного симфонічного репертуару, оскільки його та той час не існувало. Такою ж гострою була відсутність національних диригентських кадрів. Диригент Чжен Тисі увійшов в історію як один з перших реформаторів Китайського оркестру радіомовлення. У зв'язку з японською окупацією та початком другої світової війни багато професійних музичних кадрів покинуло Китай, вони шукали роботу у Гонконгу та Тайвані. Це позитивно вплинуло на розвиток диригентського мистецтва у цих регіонах.

Етап національного розквіту (1949 – 1965) віддзеркалює створення китайських оркестрів традиційних інструментів у Китаї. 1953 року в Пекіні сформувався оркестр радіомовлення під керівництвом диригента Пен Чювеня. 1960 року був офіційно заснований Китайський національний оркестр традиційних інструментів – за часів головування прем'єр-міністра Чжоу Еньлая та за ініціативи відомого музиканта, голови Асоціації китайських музикантів і відомого композитора Лі Хуаньчжі та викладача вокалу Тан Жунмея. Першим художнім керівником і директором був назначений Лі Хуаньчжі.

Етап кризи (1966 – 1977) пов'язаний із подіями культурної революції, наслідки якої були негативними для диригентського мистецтва. Політична заангажованість діячів культури і мистецтва перетворила діяльність китайських оркестрів на пропагандистську направленість. Еміграція багатьох музикантів з території материкового Китаю сприяла підвищенню професійного рівня музикантів сучасного китайського оркестру Гонконгу, який був створений 1977 року. Диригент Вунг Тай-Конг приклав багато зусиль до того, щоб вивести цей музичний колектив на найвищий професійний рівень. Етап інтеграції зі світом (1978 – 2020) відзначений, в першу чергу, відновленням творчих зв'язків із сучасними китайськими оркестрами Тайваню, Гонконгу, та Сінгапуру.

Таким чином, розвиток сучасного китайського оркестру традиційних інструментів протягом XX століття здійснювався зусиллями цілої плеяди китайських музикантів, які очолили рух модернізації та європеїзації китайського оркестру. Чжен Цзівень (1920-1935) заклав основи модернізації, розробив концепцію та здійснив адаптацію перших інструментів (хуцинь, піба) до можливостей виконання в сучасному оркестрі. Лю Тяньхуа (1927-1932) реорганізував систему нотації, розвинув прийоми грина багатьох китайських інструментах. Чжен Тісі (1940-і –50-ті роки) реорганізував стрій китайських інструментів, впровадив рівномірну темперацію строю. Це дозволило диригентам Хе Вудзі, Пен Сювеню, Цінь Пенчжану, Янь Хуейчану, Ху Бінсю підготовити з оркестрами твори китайських та європейських композиторів. Сучасні диригенти Лю Ша, Пен Цзяпен, Сюй Чжицзюнь та інші сьогодні демонструють досягнення національних оркестрів не тільки в своїй країні, а й далеко за її межами.

РОЗДІЛ 2
АНТОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ В КИТАЇ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Творчість диригентів старшого покоління

2.1.1. Хуан Іцзюнь (1915–1995) – перший китайський головний диригент ШСО та видатний педагог Шанхайської консерваторії

Хуан Іцзюнь (1915-1995) – найстаріший з представників китайського диригентського мистецтва[5]. Він був одним із перших чотирьох китайських виконавців [225, с. 15], які увійшли до першого симфонічного оркестру на Далекому Сході, колишній симфонічний оркестр Шанхайського бюро Міністерства промисловості (попередник Шанхайського симфонічного оркестру), решта учасників якого були іноземцями[6]. Після заснування Китайської Народної Республіки Хуан Іцзюнь був одним із членів Комітету військового контролю, призначеного маршалом Чень І, щоб очолити Шанхайський симфонічний оркестр [там само], а пізніше – першим китайцем з Шанхайського симфонічного оркестру, який став його директором. З того часу його доля була більш тісно пов’язана із Шанхайським симфонічним оркестром. У 1950 році він змінив іноземця, який пішов у відставку і залишив Китай, ставши «першим китайським професійним диригентом у справжньому значенні китайської мови» [302, с. 26].

Ті, хто знайомі з майже 145-річною історією Шанхайського

[5] Уродженець Сучжоу, провінція Цзянсу, народився у бідній музичній сім’ї в Сучжоу. Він з раннього віку здобув систематичну та сувору музичну освіту, навчаючись грі на скрипці та органі у батька, а також сам навчився грати на губній гармошці ерху, цзінху, янцинь, юецінь, фортепіано і навіть навчився співати пекінську оперу та оперу Куньцюй. [302, с. 25]

[6] Інші три китайські музиканти пішли з різних причин, але тільки Хуан витримав випробування, за винятком гнівного догляду в 1942 році, коли японські загарбники захопили оркестр. Але відразу після перемоги в антифашистській війні Хуан Іцзюнь повернувся до армії.

симфонічного оркестру, поділяють історію колективу на три епохи (за Чжин Да [302]), розуміючи роль диригента у творчому житті оркестрового колективу. На переконання Чжин Да, перша ера відбулася з моменту заснування оркестру засновником Пачі до від'їзду іноземних музикантів з Китаю після заснування Нового Китаю, який називається епохою Пачі. Друга епоха тривала від заснування Китайської Народної Республіки до виходу на пенсію Хуан Іцзюня в середині вісімдесятих років XX століття, що називається епохою Хуан Іцзюня. Третя ера – це всеосяжне поглинання Чень Сеяна – його епоха [302, с. 28].

Завдяки зусиллям Хуана Ізцюня на початку вісімдесятих років у суспільстві розпочалася перша хвиля популяризації європейського жанру симфонії. Тоді багато людей середнього віку познайомилися з класичною музикою і неодноразово згадували про своє глибоке враження від першої серії концертів Бетховена під керуванням Хуана. Його одночасно хвалили за його професійні здібності і оркестранти, і слухачі. Обидві категорії одностайно погоджувалися з тим, що він видатний диригент. Оркестранти цінували його за те, що його рухи були простими, точними та доречними, а не химерними і невидатними [302, с. 27]. Слухачам подобалася його манера триматися на сцені і доносити зміст музики.

У 1955 році він відправився до Фінляндії [253, с. 10], щоб диригувати Гельсінським симфонічним оркестром, а потім до Москви, щоб диригувати Симфонічним оркестром СРСР. Він став першим китайським диригентом, що диригував відомим іноземним оркестром. Варто зазначити, що у 1981 році він також був запрошений до Західного Берліна, де диригував концертним виступом Берлінського філармонічного оркестру та був добре прийнятий [225, с. 14].

Художні досягнення пана Хуана Іцзюня у музиці не обмежувались диригуванням. Він дуже добре володів багатьма музичними інструментами як виконавець і мав дуже високий рівень гри. Крім того, він також зробив значний внесок у композицію, в основному це були звукові треки до багатьох фільмів,

знятих як до, так і після заснування Китайської Народної Республіки. Серед них відомі у Китаї фільми «Ворона і горобець», «Весна в маленькому містечку», «Легенда про Усюну», «Лист із курячого пера» і так далі. Ним були перероблені і аранжовані для виконання симфонічним оркестром багато творів китайської народної музики, зокрема народна пісня «На добраніч» [276, с. 9]. Після заснування Китайської Народної Республіки він також доклав частину своїх зусиль, щоб створити важливі з політичної точки зору симфонічні твори, як, наприклад, «Ода червоному прапору».

Шляхетний характер пана Хуана – це не тільки велике почуття його довічного прагнення до музичної кар'єри, але і його доступність і найкраща допомога звичайним любителям музики, його ентузіазм у популяризації музичних знань та вихованні слухачів, а також його байдужість до слави та багатства. Протягом десятиліть очі Хуана завжди були ясними і щирими, і вони не змінилися [262].

Берлінський філармонічний оркестр за умовчанням є оркестром номер один у світі, тому на подіум цього оркестру не може піднятися проста людина. Музиканти всього світу вінцем своєї роботи вже давно вважають співпрацю з Берлінським філармонічним оркестром, а диригенти здобувають честь бути керівниками колективів, які виступають під назвою Берлінський філармонічний оркестр. За словами Джеймса Джоулі, головного редактора журналу «Грамофон», музичний керівник Берлінського філармонічного оркестру трохи нагадує «Папу Римського» музики, а директора інших оркестрів – кардинали [225, с. 14].

Хуан Іцзюнь був першим китайським диригентом, який керував міжнародним музичним колективом, і все почалося 1955 року. На той час Фінляндія була однією з перших країн, які встановили дипломатичні відносини з Новим Китаєм, і нещодавно створена «Асоціація китайсько-фінської дружби» направила Мартті Сіміля, тодішнього директора Симфонічного оркестру Раті, відвідати Китай та диригувати оркестром. В якості візиту у відповідь Хуан Іцзюнь відвідав Фінляндію в 1956 році з делегацією артистів, надісланою

Міністерством культури Китаю, і диригував головним Гельсінським філармонічним оркестром Фінляндії. Наступного року Тауно Ханнікайнен, тодішній директор Гельсінкської філармонії, був запрошений відвідати Китай, щоб керувати китайським оркестром. У 1958 році Лі Делунь також відвідав Фінляндію, ставши другим китайським диригентом, який диригував філармонічним оркестром Гельсінкі [253, с.10].

Лі Делунь і Хуан Іцзюнь були піонерами в Китаї, один працював у Пекіні, другий у Шанхаї, вони боролись на різних художніх фронтах, але вони йшли спільним шляхом у багатьох великих історичних подіях. У меморіальній залі Лі Делуня в Циндао є колекція листів цих двох людей, які підбадьорювали та підтримували один одного в особливий історичний період. Хуан Іцзюнь зміг досягти вершини диригентської кар'єри – він диригував Берлінським філармонічним оркестром у 1981 році, і Лі Делунь також підтримав його.

Спокійна поза управляє всім – Хуан Іцзюнь, який знаходиться в розквіті сил, часто носить костюм Чжуншань[7] з тканини хакі, дуже простий, але його рухливі брови такі яскраві, що прикрашають його не гірше краватки. Він говорить і веде себе спокійно, як скромний джентльмен. Він зрідка поглядає на вас поверх оправи окулярів, показуючи, що ви ось-ось увійдете в роль виконавця, тоді він злегка киває на знак схвалення. Його очі не допускають ні найменшої слабини, всім управляє «аура» його погляду. Диригентські жести Хуан Іцзюня можуть говорити елегантною «мовою жестів», а його м'які руки танцюють у повітрі та імпровізують «звук і живопис» [302, с. 25].

За спогадами сучасників, коли Хуан Іцзюнь почав роботу з оркестром над П'ятою симфонією Бетховена, він ретельно взявся контролювати ритм[8] [225]. Він вимагав чіткого пояснення кожної ноти, наприклад, є мелодія зі слабкою

[7] Zhong Shan Zhuang – т.зв. «костюм Мао», костюм військового крою з комірцем-стійкою.

[8] Домінуючий мотив для другої половини вступу, як правило, грають трохи довшим, а наступні три ноти стискують надто сильно, і він сказав, що навіть деяким всесвітньо відомим групам не вистачає ритмічної точності, і запропонував свій спосіб дотримати ритм – використовувати «метод наповнювача» – тобто решту ноти беззвучно доспівувати, щоб дотримати інтервал, результат був негайний.

ритмічною атакою, яку легко зіграти у двох градаціях, її слід свідомо трохи наголосити, щоб розширити, але щоб мелодія залишилася недоторканою. «Мистецтво вимагає помірного перебільшення, і розуміння цього «стандарту» — непросте завдання» [225, с. 16].

Хуан Іцзюнь одного разу сказав: «Оркестр з поганим рівнем звучить до одного *f*, максимум *ff*, і ви взагалі не почуєте ні *fff*, ні *ppp*. Амплітуда гучності має бути чітко контрастована, інакше глядачі цього не відчують» [там само]. Для інструментів, де литаври трохи не співпадали, він також вимагав, щоб ударні була трохи попереду, тому що різниця в часі між передачею звуку в аудиторію очевидніша на великих майданчиках. Це свідчить, що розуміння «еталону» звучання має бути суб'єктивно детермінованим, бо при сприйнятті естетичних образів усе має ґрунтуватися на об'єктивному акустичному ефекті відчуття звуку. Різниця в акцентах показує, що диригент має вищий рівень розуміння «стандартів» [там само].

На додаток до загального розуміння музики на макрорівні, Хуан Ізцюнь також багато переймався через деталі, відбиваючи своє суворе художнє ставлення та прискіпливий художній дух. На думку сина Хуана Іцзюня, з його точки зору дуже недооцінена інша особистісна риса батька – його внесок в музичну педагогіку. У Хуан Іцзюня було багато учнів, які стали професійними диригентами. Широта його музичної освіти та плідні результати цієї освіти вражали. Він зміг виховати відомих інструменталістів, диригентів оркестру та навіть цілий оркестр [там само].

У 1986 році Хуан Іцзюнь став ад’юнкт-професором кафедри композиції та диригування Шанхайської консерваторії та підготував першого симфонічного диригента в Китаї Бянь Ба (Б'єнба). Хуан Іцзюнь на той час вирішив для себе, що він візьметься вчити недосвідченого учня, який починав з нуля, і не вчитиме тих, які вже довго навчалися у інших. Це найкраще підходило для студентів з числа етнічних меншин у Китаї. Обидві його вимоги були виконані, і молодий музикант, знайдений у горах Тибету, Б'єнба, став його учнем.

Б'єнба народився в Лхасі в 1960 році в сім'ї простих робітників, і його сім'я не дала йому ніякого художнього навчання, але він був надзвичайно талановитий і володів хорошим почуттям музики. За його спогадами, його інтерес до диригування виник після перегляду концерту під керуванням Хуан Іцзюня, оскільки він просто був в захваті від мистецтва маестро: «Хоча я навіть не мріяв одразу навчатися диригуванню, я заховав мрію займатися музикою у своєму серці» [262, с. 37]. Б'єнба якось сказав, що у викладанні Хуан Іцзюнь був «дуже суворий з диригентом, майже жорсткий» [там само], він дуже серйозно і суворо склав план навчання для Б'єнби і викладав його наодинці. За винятком зустрічей чи виступів, він ходив у консерваторію майже щодня, щоб брати уроки. Іноді Б'єнба ходив до будинку вчителя. У викладанні Хуан Іцзюнь завжди займав вкрай обережну позицію та враховував чуйну психологію учнів на початку навчання. Хуан Іцзюнь високо відгукувався про Б'єнбу, говорячи: «У мене багато учнів, але цей молодий тибетець – мій справжній учень» [там само].

Хуан Іцзюнь скромно представив свою роботу з музичної освіти у своєму резюме в пізніші роки, написавши: «Послідовно служив учителем музики в початковій школі (1933), учителем альта в концертному залі (1943), трубачем у Консерваторії (1948-1956) та ад'юнкт-професором оркестрового ансамблю (1962-1965, 1979), Ад'юнкт-професором кафедри композиції та диригування (з 1986 року) та факультету мистецтв факультету (з 1987 року)» [225, с. 17].

2.1.2. Лі Делунь (1917–2001) – «батько класичної симфонічної музики Китаю»

Лі Делунь – китайський диригент, який присвятив своє життя пропагуванню класичної музики в Китаї[9]. Його проголосили «батьком класичної симфонічної музики Китаю» і увічнили пам'ять про нього

[99] Лі Делунь народився у 1917 році. У віці 19 років в 1936 році він вступив у Федерацію співочих труп і зайнявся співочою діяльністю. 1938 року він вивчав історію в Університеті Фу Жень. У 1940 році він був прийнятий до Шанхайського національного музичного коледжу для вивчення віолончелі у Шевцова і Дукешена та теорії музики у Франкла.

започаткувавши Національний конкурс диригентів імені Лі Делуня. Професійна та благодійна діяльність маестро Лі Делуня принесла йому нагороди та шану у всьому світі. [208, с. 36]. У західному світі диригент став відомий завдяки своєму сміливому рішенню об’єднатися з американським скрипалем Ісааком Стерном, для виконання скрипкових концертів Моцарта та Брамса. Треба розуміти, що це було у 1979 році, коли всі ще були приголомшені подіями щойно завершеної культурної революції. Про цю історичну подію навіть зняли документальний фільм «Від Мао до Моцарта», який отримав премію «Оскар». З того часу Лі Делун був мостом між музикантами Китаю та зарубіжжя, співпрацюючи з такими музикантами, як Давид Ойстрах, Ісаак Штерн, Єгуді Менухін, Йо-Йо Ма, Фу Цонг, Лю Шикунь, Інь Ченцзун та багатьма іншими. Лі Делун багато подорожував світом і диригував численними міжнародними оркестрами [283, с. 38].

1942 року Лі Делунь організував студентів для створення «Китайського молодіжного симфонічного оркестру» у Шанхаї. Коли у 1946 році він закінчив Шанхайський національний музичний коледж, його підтримав Чжоу Еньлай, який у 1949 році став першим прем'єр-міністром Китайської Народної Республіки. Лі Делуню подарували набір музичних інструментів, з якими він приїхав до міста Яньань, де став засновником, інструктором та диригентом Першого професійного симфонічного оркестру Китаю. Тоді ж його було призначено диригентом Центрального оркестру Яньаня. [249, с. 35]

У січні 1947 року Лі Делунь диригував Центральним симфонічним оркестром на прем’єрі опери «Квітка орхідеї»; У травні, виступаючи на Центральній національній конференції із земельної реформи в Сібайпо та Конференції Центрального бюро в Уані, Лі Делунь диригував саундтреком до драми «Звільнений Дон Кіхот», написаної Хе Лютіном.

На початку 1949 року в університеті Цінхуа Лі Делунь диригував та виконував «Вечір», «Сенджі Дема» та «Марш Перемоги» Хе Лютіна та інші твори. У 1953 році навчався диригуванню в Московській консерваторії ім. І.П. Чайковського. У 1956 році брав участь у 11-му фестивалі «Празька весна»

та диригував Чехословацьким національним симфонічним оркестром. У 1957 році він стажувався як диригент у колишньому Державному симфонічному оркестрі Радянського Союзу, у тому ж році – диригував Кантатою Сянь Сінхая «Жовта річка» з Філармонічним симфонічним оркестром і хором у Москві. Після повернення до Китаю у вересні він обійняв посаду головного диригента Центрального симфонічного оркестру [249, с. 35].

У січні 1958 року в Пекінському народному театрі музикант диригував першим концертом Центрального симфонічного оркестру після повернення з навчання за кордоном та виконав Шосту симфонію Чайковського. Того ж року він диригував оперою «Мадам Баттерфляй» у Центральному експериментальному оперному театрі при театрі Тяньцяо. Також відомі дані про виступи музиканта за кордоном: 1959 року він диригував Чехословацьким національним симфонічним оркестром, того ж року виступав з Симфонічним оркестром Гельсінкі; диригував великим симфонічним оркестром з 500 музикантів у Великій залі народних зборів у Пекіні. 1959 року, під час другого культурного виступу всієї армії, він прочитав спеціальну лекцію на тему «Мистецтво безладного диригування». Того ж року він диригував Чехословацьким національним симфонічним оркестром, який відвідав Китай, був запрошений диригувати міським симфонічним оркестром Гельсінкі в Гельсінкі; У тому ж році, з нагоди святкування 10-річчя Національного дня, він диригував масштабним симфонічним оркестром у складі 500 столичних музикантів у Великій залі народних зборів та виконав «Увертюру до весняного свята» Лі Хуаньчжі та Увертюру до «Егмонту» Бетховена [228].

В 1973 Лі Делунь диригував Пасторальною симфонією Бетховена для Кісінджера; У тому ж році був підготовлений «Пам’ятний концерт до 40-річчя від дня смерті Ні Ера та 30-річчя від дня смерті Сянь Сінхая». У 1979 році виконав Концерт для скрипки з оркестром № 3 Соль мажор В.А. Моцарта з Ісааком Штерном.

У 1975 році оркестр вперше виконав твір У Цзуцяна «Дві весни, що відбивають місяць» та концерт піпи У Цзуцяна, Лю Дехая та Ван Яньцяо

«Маленькі сестри Луки»; У тому ж році він спланував і запустив «Пам’ятний концерт до 40-річчя смерті Ні Ера та до 30-річчя смерті Сянь Сінхая». У березні 1977 року, на ознаменування 150-річчя від дня смерті Бетховена, він виконав П’яту симфонію Бетховена в оркестрі Палацу національної культури в Пекіні. У березні 1978 року в Пекінській робочій гімназії він диригував Центральним оркестром, який виконав «Симфонію Нового Світу» Дворжака. Того ж року вперше було виконано виконав оркестровий твір Чень Пейсюня «Він Сюе» [283, с. 60].

1979 року американський скрипаль Ісаак Стерн відвідав Китай і співпрацював з Лі Делуном у Концерті для скрипки No 3 соль мажор Моцарта. У 1980 році Лі Делунь був удостоєний почесної нагороди диригента Міністерства культури. У січні 1984 року диригував Центральним симфонічним оркестром, щоб провести спеціальний концерт нових творів китайської симфонії, а також поставив нові симфонічні твори Ван Чизо, Лі Гуанцзу та Хуан Аньлуня. 1985 року був членом журі на Міжнародному конкурсі скрипалів ім. Менухіна у Парижі. У тому ж році відбулася прем'єра двох симфонічних поем Ван Сіліня «Рух» та «Інь», а також балетної сюїти Хуан Аньлуна «Дуньхуанський сон»; У тому ж році він диригував Центральним оркестром і вперше виконав «Велику стіну», написану японським композиторським гуртом Ijiuma.

У січні 1986 року Лі Делунь диригував Центральним симфонічним оркестром, виступивши на відкритті серії концертів Пекінського концертного залу. Того ж року він був нагороджений Меморіальною медаллю Ф. Ліста Міністерством культури угорського уряду. У тому ж році був головою журі у номінації «віолончель» на Міжнародному конкурсі ім. І. Чайковського. У 1987 році у Московській гімназії китайський диригент виступав з 11 музичними колективами та більш ніж 800 виконавцями для проведення фестивалю «Симфонічна весна», виконавши такі твори, як «Увертюра до весняного свята» та «Увертюра 1812 року» Чайковського. У тому ж році, щоб популяризувати симфонію, він заснував «Товариство любителів симфонії» і

обіймав посаду президента [217]. 1988 року він диригував Центральним оркестром під час гастролей в Іспанії та інших країнах. 1997 року – був нагороджений орденом Дружби президентом Росії Б. Єльциним. У листопаді 1999 року він знову виступив із Стерном на заключному концерті 2-го Пекінського міжнародного музичного фестивалю. 19 жовтня 2001 року диригент помер від хвороби у Пекіні.

Диригування Лі Делуня зосереджено на розкритті загальної концепції твору. Його диригентські рухи були прості та природні, помірні та надихали. У той же час художня творчість Лі Делуня більш захоплена, сміліва та енергійна. Причина, через яку «він має цей стиль, полягає в тому, що він є відносно відкритою, яскравою і прямолінійною людиною, тому це відображається в мистецтві, також в нього є ознаки ентузіазму і мужності, що є його цінною особистісною характеристикою» [249, с. 34].

Лі Делунь диригував широким репертуаром, особливо з ентузіазмом підтримуючи нові оркестрові твори китайських композиторів, зокрема, такі як «Танець піксу» Ван Іпіна, Перша симфонія «Пряжа Хуань» Ло Чжун'юна, концерт для піпи У Цзуцяна «Маленькі сестри Цинмін», усі з яких були вперше виконані ним. Лі Делунь також виконав понад 20 китайських творів за кордоном, таких як «Кантата Жовтої річки» та «Пісня гір та лісів».

Залишилися у пам’яті чудові в інтерпретації Лі Делуна «П'ята симфонія» Бетховена, «Шоста симфонія» та «Увертюра 1812 року» Чайковського, «Четверта симфонія» Брамса, «Адажіо» Барбера, «Скрипковий концерт No 3» Моцарта та інші твори, де його диригування лаконічне й стримане [249, с. 37]. У «Симфонії долі» Бетховена та «П'ятої симфонії», «Шостої симфонії» Чайковського інструментальні та наростаючі частини під керуванням диригента Лі Делуня переповнені словами, а болючі та сумні розділи сповнені емоцій. Це змушує людей відчувати, що його музика має певну привабливість [там само].

У 1959 році, незабаром після повернення до Китаю, під час другої загальноармійської культурно-мистецької вистави, Лі Делунь, який деякий час

був за кордоном, був запрошений прочитати спеціальну лекцію для відповідальних осіб, які брали участь у виставі. Матеріал лекції «Про мистецтво диригування», на жаль, не був опублікований, за винятком «Навчальної записки», складеної організаторами заходу за тезисами автора [247, с. 8]. Очевидно, що це був внутрішній брифінг, і навіть люди, які брали в ньому участь, не обов'язково могли його побачити. Через сорок років, коли Лі Делунь редагував статтю «Симфонічне життя», він знайшов ці записи у стосі матеріалів. Це єдина робота, написана Лі Делунем про мистецтво диригування, що відома на цей час. З того часу він здебільшого виступав з тезисами про розвиток китайської симфонії на сцені, розповідав про її історію та сучасну ситуацію, цінність та перспективу симфонії за межами сцени та не шкодував зусиль для виживання оркестрів у всьому світі та для популяризації симфонічної музики [там само].

З 1980 Лі Делунь опублікував безліч статей у пресі, закликаючи дбайливо ставитися до симфоній і слухати їх. За останні 20 років він прочитав понад 1000 лекцій про музику, щоб все більше і більше китайців могли зрозуміти симфонічний жанр та приходити до музичної зали, насолоджуючись симфонією [181, с. 27]. Підводячи підсумок своїм життєвим вчинкам останніми роками, він не міг не оцінити себе глузливою оцінкою: «Після майже півстолітнього прагнення музичного мистецтва я виявив, що все ще перебуваю тільки на стартовій лінії. Необхідно продовжити навчання» [205, с. 5].

Лі Делунь вважав, що перше завдання диригента – не заважати виступу учасників оркестру: «Не будьте надто забобонними у своїх рухах, спочатку слухайте, відчувайте ритм музики та допомагайте учасникам гурту грати» [там само]. Диригент часто говорив під час репетицій: «Не дивись на диригента! Погано надто багато дивитись на диригента! Музика – це мистецтво слухати, тому і наші оркестранти, і диригент уважно слухають музику один одного» [249, с. 37]. Диригент вважав, що керівник оркестру не може стояти за пультом і керувати оркестром, не вивчивши заздалегідь загальний спектр і не будучи певною мірою знайомим з партитурою. Музикант задавав собі багато запитань:

«Як виправити недоліки у партитурі, і як виправити недоліки окремого оркестранта у виконанні?» [249, с. 37]. Він вважав, що в музиці є дисбаланс, диригент повинен знати себе та інших, розуміти особливості оркестру, і немає необхідності навмисно розширювати лазівки, які автор зробив у оркестровці для подолання проблем.

На переконання митця, зайві розмови під час диригентських репетицій не надто допомагають оркестру. Щоб бути коротким і точним, це залежить від розуміння диригентом твору, і кожна нота має бути продумана, щоб бути доречною та лаконічною. Репетиції не повинні бути надто тривіальними та не надто втомлювати учасників групи. Диригування також «потребує практики, але краще бути зрозумілим під час практики. Учасники групи – мої вчителі, і учасники групи найкраще знають рівень диригента» [там само].

Лі Делунь якось сказав: «Провівши із симфонією більшу частину свого життя, яке моє найбільше бажання сьогодні? Це – прожити ще кілька років, щоб зробити ще щось для китайської симфонії та побачити, що вони щось роблять» [249, с. 38]. Коли він казав «вони», він мав на увазі людей, які зараз знаходяться на передньому краї симфонічної реформи Китаю, і багато хто з них часто згадує, що причина, через яку вони підійшли до музики, була пов'язана з популяризацією музичної діяльності Лі Делуня та інших. Після більш ніж півстолітніх мінливостей долі Лі Делунь емоційно сказав: «Люди повинні жити як особистості, люди повинні мати амбіції, прагнення і бути гідними своїх батьків, людей і світу» [295, с. 6]. Диригенту також належать крилаті вислови: «Музика – це кінець мови, а сприйняття музики створюється композитором, виконавцем і слухачем»; «Життя коротке, мистецтво постійно»; «Я зробив тільки одну річ у своєму житті, і це симфонія» [295, с.7].

2.1.3. Хань Чжунцзе (1920–2018) – фундатор Центрального симфонічного оркестру та професор диригування Пекінської консерваторії

Хань Чжунцзе (29 листопада 1920 – 3 квітня 2018) – видатний китайський

диригент[10]. Він був викладачем у Нанкінській консерваторії, ад'юнкт-професором Шанхайської консерваторії, головною флейтою та заступником директора Шанхайського симфонічного оркестру [308, с. 109]. Після 1951 року він обіймав посади художнього керівника, диригента та соліста (флейта) Центральної трупи пісні та танцю. У 1961 році після захисту дисертації він повернувся до Китаю та почав диригувати Центральним симфонічним оркестром та оркестром Центрального оперного театру, викладати на диригентському відділенні Китайської консерваторії, виконувати обов'язки директору Китайської музичної асоціації. Був диригентом опери «Євгеній Онєгін» Чайковського, «Кармен» Бізе, «Китайський сирота» Лей Лей, (2011) та дипломатичних симфонічних спектаклів.

У своїй автобіографії Хань Чжунцзе згадував свій досвід створення оркестру у Пекіні. «У той час ми приїхали до Пекіна з усієї країни з мрією створити у столиці справжню китайську групу, і ми присвятили все своє життя музиці» [308, с. 110]. У перші дні заснування Китайської Народної Республіки у Китаї не було регулярного симфонічного оркестру, і створення групи у Пекіні, де симфонічна основа була слабкою, було справді схоже на самодіяльність. Хань Чжунцзе рішуче відмовився від гарного життя в Шанхаї і помчав до столиці з дружиною та маленьким сином. Від першого «Центрального оркестру пісні та танцю» до «Центрального оркестру», а згодом

[10] Уродженець Шанхаю. Сім'я Хань Чжунцзе не мала жодного відношення до музики. У дитинстві він любив популярну на той час губну гармошку, а також любив співати. Один із дядьків сім'ї працював в іноземній нафтовій компанії та у вільний час навчався грі на скрипці у заступника начальника бюро Шанхайського міністерства промисловості. Якось дядько запросив музиканта додому на вечерю, де після трапези музикант виконав кілька скрипкових концертів, які Хань Чжунцзе слухав з великою зацікавленістю. Дядько хотів заохотити свою дочку, яка була того ж віку, як і Хань Чжунцзе, вивчати музику, тому він часто розповідав їй деякі базові знання про музику, і деякі з них також вивчив Хань Чжунцзе. Незабаром державна школа Хуатун захотіла створити команду з флейтистів та барабанщиків і Хань Чжунцзе без вагань записався до неї. Завдяки тому, що він вже мав попереднє знайомство з деякими музичними знаннями, на вступному іспиті до команди Хань Чжунцзе посів перше місце. Діяльність в групі флейтистів та барабанщиків викликала у нього великий інтерес до музики. Він грав на флейті і на барабанах, а пізніше його мати купила йому стару старомодну флейту і він розпочав свою кар'єру флейтиста. Закінчив оркестрове відділення Шанхайської консерваторії у 1942 році. 1961 року отримав докторський ступінь у Ленінградській консерваторії.

і «Китайського симфонічного оркестру» він не тільки брав участь у становленні цього оркестру, а й присвятив йому своє життя [305, с. 4].

Хань Чжунцзе згадував: «Як піонер симфонічної справи Китаю, я брав участь у створенні, популяризації та енергійному розвитку симфонічної справи Китаю з нуля, і я відчуваю нескінченне задоволення від того, що можу зробити невеликий внесок у симфонічну справу країни справою свого життя. Людське життя скінченне, музичне життя нескінченне... Я радий, що симфонія Китаю тепер на міжнародній арені» [305, с. 5].

У 1951 році, щоб успішно виконати завдання з відвідування та виступу за кордоном, Хань Чжунцзе та група інших молодих музикантів були переведені з Шанхаю до Пекіна. Кістяк оркестру був, але до повномасштабного симфонічного оркестру було ще далеко. У той час, через незрілість умов для безпосереднього створення симфонічного оркестру, спочатку оркестр був створений як додаток до Центральної трупи пісні та танцю, а згодом був створений оркестр Центральної трупи пісні та танцю у якому Хань Чжунцзе був диригентом, другим диригентом був Чжан Діхе.

Раціональний, дещо суворий та дуже серйозний диригентський стиль Хань Чжунцзе, завоював визнання старших майстрів, таких як Лі Лін та Ма Сіконг. У 1961 році Хань Чжунцзе повернувся до Китаю з Радянського Союзу. Дещо раніше повернувся з навчання в Радянському Союзі інший диригент, Лі Делунь, разом з яким вони почали працювати на загальну китайську симфонічну справу.

Хань Чжунцзе диригував Центральним оперним театром та Центральним оркестром одночасно. Центральний оркестр розпочав епоху «сузір'я-близнюків», в якій Хань Чжунцзе та Лі Делунь диригували одночасно. У той же час Хань Чжунцзе також обіймав посаду професора диригування у Центральній консерваторії. За свою 30-річну творчу кар'єру як беззмінний диригент Центрального оркестру, крім диригування та виконання західної класики, Хань Чжунцзе також доклав багато зусиль для виконання місцевих китайських симфонічних творів і культивування власних композиторів симфонічної

музики Китаю. Твори Ма Сіконга, Ду Мінсіня, У Цзуцяна, Шен Ліхуна, Ван Силіня, Тан Дуня та Цюй Сяосуна були вперше виконані та записані під керівництвом Хань Чжунцзе.

1978 року відомий японський диригент Сейдзі Одзава приїхав до Центрального оркестру з візитом з обміну. На той час Хань Чжунцзе був диригентом Центрального оркестру. Міністерство культури влаштувало Сейдзі Одзаву у спеціально відведений готель, але Сейдзі Одзава запропонував оселитися в будинку Хань Чжунцзе, але родині Хань Чжунцзе не вистачало житлових кімнат. У розпачі Хань Чжунцзе відпустив сина жити в чужий будинок і звільнив його кімнату як тимчасову вітальню. Пара найкращих диванів була «позичена» із сусідського будинку, каліграфія та живопис були запозичені у друга, а сусідський магнітофон став тимчасовим предметом у будинку Хань Чжунцзе. Засмутившись таким перебігом подій, відповідальні керівники Міністерства культури організували доставку блюд прямо з ресторану готеля «Пекін» до дому Хань Чжунцзе спеціально для прийому Сейдзі Одзава. Того вечора китайський і японський диригенти їли пельмені, і тієї ночі Сейдзі Одзава і Хань Чжунцзе разом просиділи всю ніч, розмовляючи про свої погляди та думки про музику та диригування. Хань Чжунцзе завжди зберігав удома старі фотографії Одзави як гостя. Пізніше Хань Чжунцзе відвідав резиденцію Одзави в Бостоні, у США, де була не тільки власна будівля, а й тенісні корти, басейни та інші об'єкти [308, с. 112].

З 23 липня по 13 серпня 1983 року Центральний оркестр виконав дев’ять симфоній Бетховена у Пекіні, а 1984 року Центральний оркестр провів кілька симфонічних концертів нових китайських творів, під керівництвом Лі Делуня і Хань Чжунцзе. 1984 року Центральний оркестр провів кілька симфонічних концертів нових китайських творів під керівництвом Лі Делуня та Хань Чжунцзе.

У 1996 році зі схвалення Державної ради на базі колишнього Центрального оркестру було створено «Китайський симфонічний оркестр», і хоча Хань Чжунцзе на той час залишив передній край диригування, він все ж

таки зробив свій внесок у молодий «Національний симфонічний оркестр» на посаді консультанта. Хань Чжунцзе диригував Центральним оркестром пісні та танцю, Центральним оркестром та Китайським симфонічним оркестром, виконав велику кількість відомих нових творів китайських та зарубіжних композиторів, відвідав США, Австрію, Іспанію та Північну Корею. Його суворий та делікатний, інтелектуальний та тонкий художній стиль високо цінується музичною індустрією в країні та за кордоном [170, с. 4].

Від оригінального «Центрального оркестру пісні та танцю» до незалежного «Центрального оркестру», а згодом, до пізнішого «Китайського симфонічного оркестру» Китайський симфонічний оркестр пройшов через більш ніж 50-річну історію. Як один із перших двох постійних диригентів, Хань Чжунцзе брав участь у Центральному оркестрі пісні та танцю з моменту його заснування і може вважатися «старійшиною з трьох династій» «Китайського симфонічного оркестру» [там само].

Диригент Хань Чжунцзе – один із основоположників симфонічної музики Китаю пішов із життя 3 квітня 2018 року у віці 98 років. Протягом свого життя він пережив розвиток китайської симфонічної музики практично з нуля і його історія – це історія заснування та розвитку китайської симфонії.

Після заснування Китайської Народної Республіки Хань Чжунцзе майже завжди був першим серед музикантів. Він був серед першої партії переможців міжнародних музичних конкурсів, він був серед перших музикантів, яким пощастило прийняти участь у перших міжнародних записах китайської музики, він був у першому поколінні симфонічних диригентів та музичних педагогів, диригував у прямому ефірі першим у світі супутниковим стереоконцертом, був першим китайським диригентом, який диригував Бостонським симфонічним оркестром. Китайські шанувальники симфонії завжди будуть пам’ятати славне ім’я Хань Чжунцзе, бо він присвятив своє життя розвитку справи китайської симфонічної музики.

2.1.4. Цао Пен (нар. 1925) – «голос Китаю у світі»: диригент, просвітник, громадський діяч, педагог

Цао Пен (Цао Цаньфен) – ключова постать у диригентських колах Нового Китаю[11] [259, с. 58]. У 1955 році Цао Пен був прийнятий на відділення оперно-симфонічного диригування Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського, де навчався у відомого диригента професора Лео Гінзбурга (1901–1979). Під час навчання китайський музикант провів безліч симфонічних концертів, диригував оперою Д. Россіні «Севільський цирульник». У 1960 році він диригував Симфонічним оркестром Всесоюзного радіо СРСР на спеціальному концерті популяризації китайських творів, де вперше під його керівництвом прозвучав за кордоном скрипковий концерт «Закохані метелики»[12] та інші визначні твори.

У серпні 1961 року після закінчення навчання Цао Пен повернувся до Китаю та став обіймати посаду диригента Шанхайського симфонічного оркестру. 1962 року його запросили керувати оркестром Шанхайського оперного театру, і в Шанхаї під його керівництвом відбулася прем'єра опери Пучіні «Мадам Баттерфляй». Цао Пен часто проводив китайські та зарубіжні концерти, під час яких диригував цією оперою, балетами «Трикутний капелюх» М. де Фалья, «Копелія» Деліба [13] та іншими спектаклями. Так, у 1975 році він очолив Шанхайський симфонічний оркестр у гастролях до Австралії, Нової

[11] Народився в грудні 1925 року, за національністю хань, з Цзян'їня, провінція Цзянсу, член Комуністичної партії Китаю. Головний диригент Китаю, національний диригент першого класу, у минулому диригент Шанхайського симфонічного оркестру. У 1945 році Цао Пен вступив до Нової четвертої армії. У 1949 році вступив до Хуачжунського будівельного університету, а потім вивчав диригування на факультеті літератури та мистецтва Шаньдунського університету. Пізніше служив командиром армійського культурно-трудового полку. Після звільнення з лав армії він послідовно заснував оркестр Шанхайської кіностудії та оркестр Пекінської кіностудії та служив диригентом цих кіноорекстрів, а також диригував музикою для десятків музичних фільмів та опер, зокрема таких відомих у Китаї, як «Лунсюгоу», «Фермерський дім» та «Приймаючи Хуашань мудрістю».

[12] «Закохані-метелики» – китайська легенда про двох коханих на ім'я Лян Шаньбо та Чжу Інтай, часто назва скорочується до «Лянчжу». Вважається, що герої легенди - свого роду китайські Ромео та Джульєта.

[13] «Копелія» — балет на музику, написану 1870 року французьким композитором Клеманом Філібером Лео Делібом (1836–1891). У квітні 2022 року відбувся дебют балету «Копелія», створеного Тяньцзіньським театром пісні та танцю, у Великому театрі Тяньцзіня.

Зеландії, Гонконгу та інші країни Сходу де отримав високу оцінку.

У 1982 році в рамках Великого всесвітнього літнього заходу просто неба ним було проведено 30 інтерпретаційних концертів, і вони продовжували проводитися в умовах спекотної погоди. У 1985 році відбулася подібна серія концертів просто неба[14]. У жовтні того ж року (1985), на ознаменування 90-річчя від дня народження К. Орфа, він диригував Шанхайським оркестром на прем'єрі кантати К.Орфа «Carmina Burana» у Китаї.

Цао Пен був нагороджений першою премію в галузі літератури та мистецтва на Шанхайському конкурсі творчих робіт у лютому 1986 року. У 1990 році він вперше вивіз Шанхайський симфонічний оркестр за кордон, великий колектив зі 130 осіб вирушив до Ленінграду для участі в концерті, присвяченому 150-річчю від дня народження Чайковського, створивши прецедент виступу великого китайського симфонічного оркестру в Європі, і завоював серцевий прийом та оплески місцевої публіки. У липні 1990 року його запросили до США для участі у двомісячному святкуванні 50-річчя Музичного центру Тенглвуда.

У липні 1995 року диригента запросили на Тайвань диригувати Гаосюнським симфонічним оркестром та ін., і він уперше виступив на одній сцені зі своєю дочкою Ся Сяокао. У серпні 1995 року Цао Пен провів кілька майданних концертів, присвячених 50-річчю перемоги в Антияпонській війні, які відвідали тисячі людей. Під його керівництвом 800 студентів коледжів та середніх шкіл вперше виконали на площі Бунд (набережна Вайтань) у Шанхаї «Кантату Жовтої річки» Сі Сінхая. У листопаді того ж року диригент виступив з Шанхайським симфонічним оркестром у Сінгапурі, беручи участь у Фестивалі азіатських мистецтв та співпрацював з міжнародним майстром

[14] Наприкінці цих виснажливих концертів у вересні 1985 року диригент зламав обидві стопи. Диригент згадував: «Мене щодня несли на репетиції оркестру. Я провів сім концертів у симфонічному оркестрі, концертному залі, коледжі китайської медицини та театрі Маджестик» [259, с. 58].

музики та «богом індійської музики» Шанкаром[15].

У 1995 році Цао Пен очолив Шанхайський оркестр у Сінгапурі для участі в «Азіатському фестивалі мистецтв» та був прийнятий та високо оцінений прем'єр-міністром Сінгапуру Го Чок Тонгом. У лютому 1996 у Шанхайському концертному залі відбувся концерт, присвячений 70-річчю Цао Пена та 50-річчю його діяльності у мистецтві. У листопаді 1997 року його запросили до Португалії диригувати концертом із Лісабонським столичним симфонічним оркестром, і він знову виступив на одній сцені зі своєю дочкою Ся Сяокао. У травні 1998 року він був запрошений до Гонконгу диригувати Гонконзьким китайським оркестром і виступав із піаністом Лю Шикунєм. У жовтні того ж року він диригував Шанхайським оркестром радіомовлення та Студентським симфонічним оркестром Шанхайського університету, виступаючи у Великому театрі Шанхаю. У 1999 році він відзначив 40-річчя створення скрипкового концерту «Закохані-метелики» і втретє виступив на одній сцені зі своєю дочкою Ся Сяокао. У 2001 році він очолив духовий оркестр Шанхайського університету Цзяотун, який виборов першу премію на 14-му Міжнародному музичному фестивалі духових інструментів у Келграді, Нідерланди, що стало першим випадком, коли Китай виграв нагороду на Міжнародному конкурсі симфонічних духових інструментів. 31 грудня 2021 року він взяв участь у новорічній церемонії «Dream of the East 2022» на каналі Dragon TV. У січні 2022 року він приєднався до гала-концерту Весняного онлайн-фестивалю Центрального радіо та телебачення Китаю 2022 року [264].

Цао Пен брав участь у великій кількості популяризаторської та організаційної роботи в галузі музики та мистецтва, заснував Шанхайський музичний центр Цао Пена та заснував перший непрофесійний симфонічний оркестр материкового Китаю – Шанхайський міський розважальний оркестр[16].

---

[15] Раві Шанкар (1920-2012), композитор, ймовірно, є найвідомішим у світі індійським музикантом. Широко відомий як віртуоз гри на ситарі.

[16] Шанхайський міський розважальний оркестр – виключно міський і, переважно, розважальний оркестр міста Шанхаю, інший колектив, ніж Шанхайський симфонічний оркестр – професійний симфонічний музичний колектив з академічним репертуаром.

За 13 років, що минули з моменту його створення, оркестр виріс з більш ніж 50 до більш ніж 300 осіб, до участі в ньому він залучив майже 80 своїх іноземних друзів. Цао Пен відчував власну відповідальність за те, щоб донести на світовій арені до інших народів душу та емоції жителів Шанхая і всього китайського народу. Він служив суспільству і відчував себе посланцем народної культури їдучі з музикою для культурного обміну в Японію, Сполучені Штати, Великобританію, Італію, Польщу, на Кубу та в інші країни.

У лютому 1981 року Цао Пену запропонували викладати диригування в Шанхайській консерваторії у якості запрошеного професора. У 1986 році Цао Пен диригував Шанхайським симфонічним оркестром і вперше розповів про симфонічний концерт всій країні через Центральну радіостанцію. У 1989 році муніципальний уряд Шанхаю доручив йому стати одним із членів групи з п'яти осіб щодо відновлення відносин між Шанхаєм та Ленінградом у колишньому Радянському Союзі. У 1990 році він відвідав «Китайський музичний семінар» у Бостоні та був запрошений прочитати лекцію у Музичній школі Мануеля у Нью-Йорку, США. 1994 року він ініціював серії концертів – симфонічних лекцій «Вхід до зали елегантного мистецтва» [264]. У липні 1991 року Цао Пен отримав премію Державної ради за визначний внесок у виконавське мистецтво.

У березні 1993 року він одночасно обіймав посаду художнього керівника та головного диригента Симфонічного оркестру Марко Поло. Співпрацював із гонконзькою міжнародною звукозаписною компанією HNH для запису серії компакт-дисків із китайськими симфонічними творами. Того ж року його запросили диригувати китайським Шанхайським оркестром.

У 1994 році він працював художнім консультантом і головним диригентом першого Шанхайського симфонічного оркестру учнів середньої школи (Наньмо) під керівництвом Шанхайського бюро освіти. У тому ж році він зібрав більшу частину власних коштів, і за його ініціативи Шанхайський оркестр влаштував Міжнародний конкурс китайських одночасних оркестрових творів, на якому було створено загалом 75 нових творів у країні та за кордоном. У червні того ж року ім’я Цао Пена було включено до списку «Хто є хто у світі»

Американським товариством біографій світових знаменитостей та Кембриджським центром біографій знаменитостей у Сполученому Королівстві [97].

З 1996 року, під час диригування Шанхайським оркестром, Цао Пен провів серію роз'яснювальних концертів з історії розвитку симфонії. У червні 1998 року він одночасно обіймав посаду художнього керівника та головного диригента Студентського симфонічного оркестру Шанхайського університету (Університет Цзяотун), а також був призначений професором за сумісництвом в Університеті Цзяотун [281].

Вийшовши на пенсію, Цао Пен присвятив майже весь свій час та зусилля благодійній діяльності. У 2008 році Шанхайський музичний центр Цао Пена спільно з Шанхайським благодійним фондом заснували школу-студію «Споріднені душі ангелів», щоб відкрити серця дітей з аутизмом за допомогою музики. На старості років, з величезною любов'ю, він підтримав групу незвичайних дітей. Цао Пен подав приклад своїми діями і очолив загін волонтерів, які допомагають аутичним дітям вибратися з самотності та інтегруватися в суспільство. Ця студія об'єднала найбільшу кількість учасників і стала регулярним і найтривалішим серед багатьох громадських заходів, що проводяться за підтримки Шанхайського міського симфонічного оркестру.

Діти навчилися співати, грати на ксилофоні, духових інструментах тощо, поступово навчилися спілкуватися між людьми. Цао Пен брав своїх дітей для участі в Единбурзькому фестивалі мистецтв, на Всесвітній фестиваль молодіжного мистецтва в Абердіні, на Японський фестиваль мистецтв для людей з обмеженими можливостями, Зальцбурзький зірковий концерт та інші заходи. Його чудові виступи приваблювали іноземних друзів від Китаю до всього світу.

На концерті «Кохання у місті – турбота про аутичних людей» 94-річний Цао Пен стояв на сцені в піднесеному настрої, закликаючи суспільство піклуватися про сім'ї, де є діти-аутисти. Він промовив: «З музикою відкривається світ кохання, і він зможе змінити наше життя і наші можливості,

пишучи вічну симфонію музики та кохання» [227, с. 68]. З цієї причини він був нагороджений П’ятою Шанхайською благодійною зіркою, Національною благодійною премією Китаю, Національною премією за допомогу інвалідам, а Китайський дитячий фонд присвоїв Цао Пену довічне звання «Посла кохання» від Китайського фонду догляду за аутичними дітьми.

У 2009 році Цао Пен диригував Кантатою «Жовта річка», на якому були присутні більш ніж 20 000 людей. Він провів семигодинну пряму трансляцію на багатьох телевізійних станціях у басейні річки Хуанхе, на Шанхайському східному супутниковому телебаченні та каналі мистецтва та гуманітарних наук. У 2015 році було створено Шанхайський освітній фонд та Освітній фонд Цао Пена. Протягом багатьох років Цао Пен наполягав на проведенні безкоштовних лекцій та концертів для державних службовців, на яких він говорив про музику та мораль, і ці концерти були завжди переповнені. Цао Пен сказав: «Я відповідаю за те, щоб світ зрозумів Китай через музику. Підвищення музичної грамотності китайської нації – моє справжнє прагнення!» [там само]. За сприяння обміну та співробітництву між країнами та регіонами Цао Пен здобув почесну грамоту від Конгресу США та нагороду за життєві досягнення від Единбурзького міжнародного фестивалю мистецтв.

Цао Пен пройшов великий і важкий життєвий шлях від героїчної боротьби у якості солдата в юності, до визнання його переваги як диригента у розквіті сил, і врешті, до його зусиль у сфері суспільного добробуту зараз. Що залишається незмінним, так це непохитна віра Цао Пена в силу музики, мистецтва та культури. Зараз йому доводиться покладатися на милиці та підтримку оточуючих, тремтячи, але велично піднімаючись на п'єдестал пошани. Але така старість диригента, який все ще має змогу піднятись на диригентський пульт викликає пошану [259, с. 60]. Оркестранти цінують стиль диригування Цао Пена як стійкий, зрозумілий і сміливий, а його робота над творами завжди прискіплива, глибока і пристрасна, що, здається, є справжнім зображенням самого Цао Пена [258, с. 20].

У січні 2022 року Цао Пен приймав участь у гала-концерті Весняного

онлайн-фестивалю Центрального радіо і телебачення Китаю. До вельмишановного віку він залишається диригентом Симфонічного оркестру Шанхайського університету Цзяотун, художнім керівником Центру мистецтв Шанхайського університету, почесним деканом Консерваторії Шанхайського університету, художнім керівником та головним диригентом Шанхайської модельної середньої школи Наньян та диригентом Шанхайського студії. Сьогодні він, як і раніше, має ясний слух, швидке мислення і променистий погляд. Також музикант є рецензентом дисертацій та пише відгуки та рекомендації для докторантів, магістрантів та майбутніх професорів кафедри диригування Шанхайської консерваторії [175].

Цао Пен – відомий диригент, який ніколи не полишав своєї кар'єри. Він є популяризатором симфонічного мистецтва, який вірить, що музика є «доброю для людей». Він є тим «рідним дідусем Цао», який акомпанував дітям-аутистам протягом більше десяти років. Він майже століття створював симфонічну музику та поширював любов до неї в місті Шанхай. Протягом життя Цао Пен був нагороджений багатьма нагородами, зокрема, «Премією за особливий внесок у розвиток молоді» (2018), «Найкращий митець Шанхаю» (2019), «Музичному артисту за видатні досягнення» (2019), «Китайською благодійною премією» (2021), «Національний зразок моралі» (2021), Шанхайська премія «Зразок благодійності» (2023) [264].

2.1.5. Лін Кечанг (нар. 1928) – «китайський Караян»: індонезійський музикант з європейською освітою

Лін Кечанг – відомий китайський диригент індонезійського походження [209].[17] У п'ятнадцять років, щоб допомогти сім'ї вирішити фінансові труднощі,

[17] Лін Кечанг народився 1928 року в Баньяні, Калімантан, Індонезії. Його батько збирав рахунки у лікаря Кечанг був старшим із п'яти його дітей. Батько трохи грав на скрипці, і хоча він ніколи не мав можливості вчитися, дуже любив музику. Сім'я була дуже бідною і не мала навіть радіо. Коли Кечангу було вісім років, його сім'я ледве накопичила грошей, щоб хлопець почав навчатися грі на скрипці [212, с. 32].

юний Лін Кечанг приєднався до Симфонічного оркестру радіо Джакарти. Це професійна група дуже високого рівня. Спочатку він ще носив шорти та сидів на останній позиції другої скрипки, але менш як за три роки став концертмейстером оркестру. Цей молодий скрипаль не задоволений музичними можливостями, які він отримав у Джакарті, дуже хотів навчатися за кордоном. На його прохання, в 1946 уряд Ост-Індії, яка тоді була частиною Нідерландів, надав йому стипендію для навчання в Нідерландах. Але оскільки стипендія не покривала проїзду до Європи, він сів на голландський поштовий корабель і працював матросом, щоб сплатити за проїзд.

Лін Кечанг навчався в Амстердамській консерваторії і закінчив її у 1950 році з відзнакою. Він був першим студентом з Азії, удостоєний цієї честі за дев’ять років. Ще в Амстердамі Лін Кечанг отримав дворічну стипендію від французького уряду та вирушив до Парижа. Він навчався у консерваторії та музичній школі Тібо. Подальші його витрати на навчання з 1952 по 1955 роки субсидувалися урядом Індонезії. Лін Кечанг навчався у багатьох відомих скрипалів цього періоду, таких як Жорж Енеску та Рене Бенедетті, а також навчався диригуванню у Ежена Бігта та Франка Феррари. Тібо також погодився прийняти його в учні, але, на жаль, він не встиг дати жодного уроку Лін Кечангу, бо невдовзі помер.

У цей період Лін Кечанг давав концерти у Європі. У 1954 році він брав участь у Міжнародному конкурсі в Римі (Міжнародний конкурс Арріго Сілато) і був одним із трьох осіб, вибраних із 28 конкурсантів для участі у фіналі. Це дало йому можливість виступати і він дав безліч концертів по всій Європі як скрипаль. Стипендія передбачала його повернення до Індонезії. Оскільки в Індонезії не було вітчизняного диригента, він навчався диригування у Б. Гота в Парижі, а потім повернувся до Китаю 1955 року. У 1956 році він повернувся до Джакарти, щоб диригувати групою, з якою виступав раніше. Багато його старих знайомих досі були тут. Щоб виконати свої зобов'язання перед урядом, він пропрацював у групі три роки. За цей час він давав сольні концерти на скрипці по всій Індонезії. Але диригувати оркестром Джакартського радіо протягом

трьох років було дуже складно. Не було фінансової підтримки з боку уряду та не вистачало музикантів оркестру.

У 1959 році уряд Китайської Народної Республіки запросив Лін Кечанга на роботу і він не вагаючись виїхав з Індонезії до Китаю. Йому було тридцять років, коли він був прийнятий на роботу музичним керівником та диригентом Пекінського центрального симфонічного оркестру радіо (колектив близько 70 осіб) та професором Центральної музичної консерваторії у Пекіні. Водночас, він також відповідав за підготовку п’яти груп у Китаї. Усі головні вокалісти цих груп навчалися в нього в Пекіні [244, с. 19]. Під час перебування в Пекіні рівень групи швидко підвищився, і незабаром вони змогли грати дуже складні твори. Окрім творів класичної музики, Лін Кечанг також диригував багатьма творами сучасних китайських композиторів. Нині він єдиний авторитет у виконанні китайських творів за кордоном.

У 1959 році на запрошення уряду Китайської Народної Республіки Лінь Кечанг обіймав посаду музичного керівника та головного диригента оркестру культурної трупи Центрального радіомовлення, а також одночасно обіймав посаду професора скрипки у Центральній консерваторії. За цей час він диригував кількома великими симфонічними оркестрами в Китаї і виступав як скрипаль у великих містах Китаю.

Лін Кечанг почав диригувати Шанхайським симфонічним оркестром приблизно з 1960 року. Він обрав увертюру «Ромео та Джульєтта» Чайковського та «Першу симфонічну увертюру» Бізе. Перша – це історія, яка прославляє красу та вірність людському коханню і дуже добре відома. Найскладніша частина твору – ансамбль дерев'яних духових інструментів, що зображує образ отця Лаврентія. Цей музичний твір висловлює не тільки душевний спокій священика, а й показує глибоку мудрість цієї людини. У музичному творі використовується суміш григоріанських піснеспівів та давньоруських піснеспівів, що пов'язують таємничу релігійну атмосферу середньовіччя з трагічною долею підземного світу. У минулому, коли грали цей музичний твір, звуко-висотна неточність інструментів здавалася природною,

бо і люди завжди звинувачували в цьому старіння та вихід з ладу дерев'яних інструментів. Проте завдяки зусиллям Лін Кечанга з адаптації ці оригінальні мідні та старіючі дерев'яні духові та ударні інструменти досягли несподіваних результатів.

Оркестрант Лі Яолунь згадував: «Я бачив, як Лін Кечанг казав на репетиції деяким оркестрантам під час диригування: «"Твоя висота вища!" або "Твій звук менший, ніж треба", і під час тривалої репетиції звучання оркестру поступово ставало більш гармонійним, що надихало репортерів та глядачів» [212, с. 33]. Лін Кечанг – дуже впевнена в собі людина, багато китайських слухачів називають його «китайським Караяном», але сам Лін Кечанг з великою впевненістю сказав: «Я не Караян Сходу, я китайський Лін Кечанг!» [244, с. 20].

Оскільки Лін Кечанг багато займається концертами та диригуванням оркестрів, його час на викладання був дуже обмежений. Він мав 15 учнів, але не користується великою популярністю серед учнів, бо дуже суворий. Але секрет викладання Лін Кечанга полягає у тому, що він любить не всіх своїх учнів. Він не прийматиме студентів, які йому не подобаються. Як тільки він прийме студента, він ставитиметься до нього дуже стурбовано. Однією з особливостей Лін Кечанга як учителя є те, що він розуміє фізіологію. Він спостерігав, як студент займається грою на фортепіано, і, коли помітив, що студент дихає ненормально, він зрозумів, що студент, ймовірно, збирається зіграти щось, що для нього було важким. У цей час він попросив учня зупинитися і зробити глибокий вдих. Учень також глибоко зітхнув під час гри, замість затримувати дихання при відтворенні складних уривків. Цей метод дуже корисний. Багато сольних артистів так роблять, але ніхто і ніколи цього не вчить інструменталістів [212, с. 33].

У 1964 року в Китаї фактично розпочалася «Культурна революція», і західноєвропейська музика більше не виконувалась. На той час Лін Кечанг уже був штатним професором Центральної консерваторії, і його обов'язки диригента оркестру припинилися. Навіть робота у консерваторії була швидко

обмежена. 1965 року він відчув, що залишатися в Китаї немає ніякого сенсу і подав заяву про виїзд з Китаю. На відміну від інших вчителів, під час «Культурної революції» до нього ставилися дуже добре. Як іноземний фахівець, який вже був добре відомий на міжнародному рівні, він отримав особливі пільги. Відомо, що прем'єр-міністр Китаю Чжоу Еньлай та міністр закордонних справ Чень І захоплювалися Лін Кечангом та трьома його братами, які грали з ним у квартеті. Знаючи, що він хоче покинути країну, Чень І особисто вмовив його залишитися [244, с. 20]. Викладачі та студенти Музичної консерваторії благали прем'єр-міністра Чжоу виступити посередником та попросити Кечанга залишитися у Пекіні. Але в 1968 році музикант та його родина нарешті виїхали з Пекіна до Макао, а згодом, і його брати поступово поїхали за ним.

Через два місяці після прибуття в Макао Лін Кечанг та його родина вирушили до Гонконгу (це сталося на початку 1969 року) і зробили цінний внесок у музичну індустрію. Лін Кечанг став диригентом та керівником «*Hong Kong Good Music Band*» та часто давав сольні концерти. Його дружина була першою іноземкою з Індонезії яка навчалася в Англії у Королівській музичній школі та Королівській школі танцю в Лондоні. Вона часто супроводжувала чоловіка у гастролях та викладала фортепіано та балетні танці в Гонконгу. Протягом наступних 6 років він був музичним керівником та головним диригентом Гонконзького філармонічного оркестру. Коли 1974 року колектив став повноцінним симфонічним оркестром, Лін Кечанг був його першим музичним керівником. Як скрипаль та диригент, він енергійно виступав за китайські музичні твори та грав активну роль у сприянні поширенню китайської музики по всьому світу.

В 1976 році Лін переїхав до Австралії і активно виступав на австралійській музичній сцені як скрипаль і диригент, працюючи майже з усіма великими симфонічними оркестрами країни. Він також викладав у Музичній консерваторії Нового Південного Уельсу в Сіднеї, на музичному факультеті Мельбурнського університету та у Вікторіанському коледжі мистецтв. З 1981

він є головним запрошеним диригентом Симфонічного оркестру префектури Гумма в Японії. Водночас він виступав із концертами у багатьох оркестрах Японії, Німеччини, Китаю, Північної Кореї, Сінгапуру та інших місць [209].

У 1991 році Лінь Кечанг став професором скрипки в Національній академії мистецтв у Тайбеї, де він диригував оркестром, а також був запрошеним диригентом кількох великих оркестрів на Тайвані. 1995 року він став музичним керівником Симфонічного оркестру міста Тайбей. Крім своєї основної роботи, пан Лін Кечанг часто бере участь на громадських засадах у різних навчальних заходах, коли це стосується симфонічного оркестру. Пан Лін Кечанг завжди безкорисливо і з інтересом допомагає подолати труднощі, особливо в плані виконання, хоч професійному дорослому симфонічному оркестру, хоч нещодавно створеному молодіжному симфонічному оркестру, який ще не набув популярності.

2.1.6. Чжен Сяоїн (нар. 1929) – перша китайська жінка-диригент

Чжен Сяоін – перша жінка – симфонічний диригент[18] Китайської Народної Республіки, професор, довічний почесний диригент Центрального оперного театру, художній керівник Центру оперного мистецтва Чжен Сяоін Сяоін [277, с. 16]. Вона була директором диригентського відділення Центральної консерваторії та головним диригентом Центрального оперного театру. Музичний керівник та один із засновників Жіночого філармонічного оркестру, художній керівник та головний диригент Сяменьського філармонічного оркестру, постійний директор Асоціації музикантів Китаю, колишній директор диригентського відділення Центральної консерваторії та колишній головний диригент Центрального оперного оркестру. Вона успішно

[18] Народилася у 1929 році в повіті Юндін провінції Фуцзянь, що на сході Китаю. У 1947 році Чжен Сяоін вступила до Пекінського медичного інституту «Сехе», пізніше «вона навчалася на біологічному та музичному факультетах Жіночого університету Цзіньлін. У 1948 році її направили на роботу до звільнених районів, де Чжен працювала в ансамблі художньої самодіяльності» [57]

диригувала спектаклями більш ніж у 20 країнах, стала володарем Почесної медалі Франції за літературу та мистецтво, двох Почесних медалей за російсько-китайську дружбу та Спеціальної премії за внесок у китайську оперу [57].

У 1949 році Чжен Сяоін працювала у культурній трупі Чжун'юаньського університету в Кайфені та Ухані, а в 1952 році вона була направлена до Центральної музичної консерваторії. У 1952 році Чжен Сяоін вступила до Центральної консерваторії Китаю до класу композиції, а з 1955 року вона приступила до вивчення диригування. Влітку 1956 року Чжен Сяоін закінчила диригентський клас і повернулася до Центральної консерваторії. Цього року було створено перше професійне диригентське відділення у Новому Китаї, диригентське відділення Центральної консерваторії, що дозволило їй продовжити навчання на композиторському відділенні, одночасно працюючи викладачем за сумісництвом на диригентському відділенні, а також служити диригентом усього шкільного хору та оркестру «Червоний шарф».

У 1960 році вона була спрямована на навчання в СРСР. На той час китайсько-радянські відносини перебували в періоді найкращих стосунків, і захоплені радянські фахівці пропонували провести курс навчання диригування, щоб допомогти Китаю підготувати хорових диригентів. Серед 25 курсантів диригентського класу, відібраних з усієї країни, лише Чжен Сяоін була жінкою.

Чжен Сяоін навчалася за спеціальністю «оперно-симфонічне диригування», де навчалася у класах професорів Миколи Аносова, Геннадія Рождественського та Ісаака Байна до 1963 року в Московській консерваторії [57]. Вона дуже дорожила рідкісною можливістю вчитися, і під час канікул не поверталася до Китаю, щоб відвідати родичів, а вирушала до бібліотеки, щоб вивчити диригентські твори майстрів музики російською та англійською мовами, які не можна було побачити у Китаю.

У 1962 році Чжен Сяоін диригувала симфонічним оркестром Москви на прем'єрі опери «Тоска» Пучіні. Завдяки блискучій диригентській роботі вона була визнана одним з найкращих диригентів Китаю. Коли треба було надати

характеристику випускниці, професор Микола Аносов написав: «Чжен Сяоін має дуже ясне музичне мислення і пристрасну суворість... Цілком передбачувано, що в неї буде блискуче майбутнє в диригуванні і у тій ролі, яку вона зіграє в розвитку диригентського мистецтва своєї країни» [226, с. 10].

Чжен Сяоін свого часу «працювала головним диригентом оркестру Центрального оперного театру Китаю, деканом диригентського факультету Центральної консерваторії» [57] та художнім керівником філармонічного жіночого оркестру. У 1981 році Чжен Сяоїн було присвоєно першу премію в галузі диригентського мистецтва; 1985 року нагородили орденом Почесного легіону, заснований французьким урядом у сфері літератури та мистецтва; в 1997 році Чжен Сяоін була «відзначена як діяч культури, який зробив великий внесок у розвиток Китаю. Її ім'я було включено до реєстрів видатних діячів культури та мистецтва, у тому числі її біографія міститься на сторінках видання, випущеного бібліографічним центром при Кембриджі» [там само].

У 1988 році Чжен Сяоін була запрошена для організації та створення нового недержавного симфонічного колективу – Сяменьського філармонічного оркестру. Цей оркестр був створений та почав активно розвиватися завдяки її активній участі та за підтримки уряду міста Сямень та багатьох інших підприємств. На батьківщині оркестр проводить безкоштовні концерти для молоді. Він удостоєний безлічі нагород та грантів. Сьогодні оркестр стоїть в одному ряду із найкращими державними симфонічними оркестрами Китаю. Населення міста Сямень називає його «золотою візитівкою міста». Чжен Сяоін активно займається музично-просвітницькою діяльністю. Ось уже багато років вона успішно пропагує китайську національну симфонічну музику разом із своїм колективом на різних континентах.

Відома активна громадська діяльність диригентки, оскільки популяризує симфонічну музику. «З 1980 року Чжен Сяоін почала брати участь у роботі “круглих столів”, присвячених музичній проблематиці» [57], музичних фестивалів, а також у виступах по всьому світу: у Японії, США, Італії, Фінляндії, Німеччині, Швейцарії, Франції, Голландії, Бельгії, Ірландії, Таїланді,

та ін.

У 2011 році Чжен Сяоін стала володарем довічної платні за високі досягнення, отримала премії «Золотий дзвін» Товариства музикантів Китаю та премію «За особливі заслуги» І фестивалю китайської опери. Документальний фільм про Чжен Сяоін увійшов до серії документальних фільмів «Симфонія сторіччя – 15 видатних китайських музикантів та засновників китайської симфонічної музики». Чжен Сяоін є не тільки першою в Китаї жінкою-диригентом, а й першим китайським диригентом, який стояв за пультом відомих європейських оперних театрів. Нині вона визнана одним із найдосвідченіших музичних педагогів Китаю. Більшість студентів, що закінчили її клас, виступають на китайських і світових сценах.

З 1978 року Чжен Сяоін приймала участь у багатьох важливих мистецьких заходах як у Китаї, так і закордоном. Вона диригувала багатьма оперними постановками та концертами, «співпрацюючи з Центральним симфонічним оркестром Китаю, Шанхайським симфонічним оркестром, Центральним симфонічним оркестром радіо, Центральним симфонічним оркестром оперного театру та ін» [57].

Її диригування визнається як захоплене, суворе та делікатне, яке має сильну художню привабливість. Вона визнана як один з видатних диригентів у Китаї. Її мистецтву диригування присвячені понад 100 газетних оглядів: «Її стиль строгий і делікатний, повільний і артистично дуже заразливий», «У неї сильна чутливість до налаштування ритму», «неперевершена координація між сценою та оркестровою командою» [274].

У «Helsinki News» написали: «Можна з упевненістю сказати, що Чжен Сяоїн – це талановита людина, що варта стати головним диригентом цього оркестру. … Її виконання є точним і стабільним. Вона дуже добрий диригент, який може максимально використати свій оркестр» [там само]. Після виступу з Гонконзьким філармонічним оркестром газета «Hong Kong Ta Kung Pao» написала: «Це перша жінка-диригент зі світовим ім'ям. Чудове диригування героїчною симфонією від початку до кінця, справило велике враження на

публіку» [там само]. Відомий музичний критик Чжен Яньї так визначив роль видатної диригентки в розвитку національного музичного мистецтва: «Завдяки Чжен Сяоін ми відчули чарівність китайської філософії і оцінили інтерпретацію німецьких монументальних пісень у її виконанні. Незалежно від того, чи має вона справу з гордістю, смутком чи прославленням сили, вона завжди емоційно стримана. У той самий час її стиль диригування нагадує мені твори Бетховена під керівництвом Тосканіні. Вона освічена та кваліфікована, що дозволяє їй приділяти всю свою увагу оркестру» [265, с. 34].

Чжен Сяоін була запрошена до Фінляндії диригувати 16 спектаклями «Мадам Баттерфляй» в оперному театрі Васа. Газета «Нова Фіннішнава» великим шрифтом написала: «Майстер з Китаю! Оркестр пишається високим рівнем диригування!». «Це не що інше, як диво. Найтонший емоційний колір, який Пучіні хотів підкреслити. Приємно бачити її диригентські жести. Душа всього спектаклю – Чжен Сяоін, диригент Центрального оперного театру Китаю!» [274]. Газета «Канберра Таймс»: «Її диригування суворе, виразне, впевнене та авторитетне. Це може статися лише завдяки багатому практичному досвіду та власному природному музичному таланту» [там само].

Одним з творчих здобутків Чжен Сяоін є створення першого у Китаї жіночого камерного оркестру. З вісімдесятих років минулого століття популярна музика наповнила вулиці, елітна музика серйозно постраждала, а оперна індустрія поступово занепала. Одного разу Чжен Сяоін і Сіту Чживень, її однокурсник, який також навчався в Радянському Союзі (зараз президент Національного товариства віолончелі), і Чжу Лі, колишня головна скрипка Генеральної політичної оперної трупи, зібралися разом, щоб поговорити про поточну ситуацію та труднощі на музичній сцені. Нарешті вони прийшли до консенсусу: найпрактичніший спосіб — запросити групу волонтерів, які люблять музичну індустрію та не дбають про гроші, принести свої музичні інструменти та одяг для виступів та сформувати камерний оркестр, спрямований на втілення в життя ідеалів «елегантного поєднання китайського та західного». Тріо друзів відразу ж зв'язалося з однодумцями, і незабаром на

цю пропозицію відгукнулись, переважно жінки-музиканти.

Чжен Сяоін сказала: «У Китаї з давніх часів були чудові жінки-герої, назвемо цей добровольчий музичний гурт “Філармонічні дівчата”!» [226, с. 11]. Група почала з нуля, купуючи пюпітри, друкуючи партитури, рекламуючи та орендуючи приміщення на всі гроші, які були пожертвувані учасниками. Чжен Сяоін також пожертвувала гроші. Щоб заощадити гроші, Сіту Чживень переніс офіс у свій будинок, і всіма справами та драматичними справами займався сам. Гурт спочатку складався лише з 20 осіб, зараз він налічує понад 100 музикантів. Більше половини учасників трупи вибороли нагороди на міжнародних та регіональних конкурсах та мають найвищі професійні звання та відзнаки. Спочатку вони навіть не мали місця для репетицій, і музиканти-аматори з поліції виручили їх, надавши їм місце у підвалі, який був темним і сирим, маленьким і задушливим, до того ж, в дощові дні заливався дощовою водою. Кожен мав пересувати цеглини у калюжах води та наступати на них, щоб репетирувати.

Якось у сільській місцевості йшов сильний дощ, але зібрався величезний натовп глядачів, які юрмились навколо сцени, сиділи навіть на дахах та деревах, всі околиці були сповнені людей. Заражені такою атмосферою, музиканти продовжували грати, тримаючи парасольки один над одним, і користуючись секундними перервами в своїх партіях, щоб швидко витерти руками дощову воду зі своїх інструментів. Хоча умови були тяжкі, музиканти не скаржилися і продовжували грати, доки виступ успішно не завершився.

Всі виступи гурту «Філармонічні дівчата» були виключно добровільною працею, і лише пізніше поступово почали знаходитись спонсори і приходити слава. За останні сім років вони виступили у більш ніж 70 школах, на багатьох заводах та селах з аудиторією до 230 000 осіб. Оркестр став майже відомим музичним колективом у Пекіні та Тяньцзіні, а також представляв країну у Німеччині, Франції, Нідерландах та інших країнах.

2.2. Китайські диригенти середнього покоління

2.2.1. Яо Гуаньжун (1936-2021): впровадження європейських традицій диригентського виконавства у національне мистецтво

Яо Гуаньжун – видатний китайський диригент та композитор[19]. У 1961 році він закінчив диригентський факультет Лейпцизької вищої консерваторії в Німеччині і в тому ж році повернувся до Китаю, послідовно обіймаючи посади керівника та головного диригента Пекінського кінооркестру та головного диригента оркестру Шеньчженьської особливої економічної зони (попередника Шеньчженьського). Диригував Третьою, П'ятою та Шостою симфоніями Бетховена та Другою симфонією Брамса. Переклав на китайську «Закон оркестрування» Берліоза [309, с. 24].

Яо Гуаньжун став першим диригентом, відправленим на навчання до Європи після заснування Китайської Народної Республіки, і одним із засновників диригування китайською кіномузикою. Він особисто керував створенням Шеньчженьського симфонічного оркестру, і став першим китайським музикантом, який привів китайський оркестр до Берлінської філармонії. Яо Гуаньжун диригував оркестром, який озвучив більш ніж 200 музичних супроводів до фільмів та отримав Премію за особливий внесок у

[19] Яо Гуаньжун народився у 1936 році народився в районі Чженьхай провінційного міста Нінбо, в бідній сім'ї з Ухані. Народившись в полум'ї антияпонської війни, він з дитинства зазнав тягот, потрясінь і переміщень і пройшов за батьками Хубей, Юньнань, Шанхай і Фуцзянь. Його батько трохи вмів грати на традиційному китайському музичному інструменті Юецінь. Але в той час в країні мала сильний вплив антияпонська військова музика і Яо Гуаньжуна вона дуже хвилювала. У 1940 році в Куньміні, Юньнань, коли йому було всього 5 років, він стежив за парадом на вулиці та разом співав головну пісню «Марш добровольців» із фільму «Діти Феньюня». Після закінчення антияпонської війни Яо Гуаньжун вступив до шанхайської середньої школи Цзяньчен, і його першим вчителем музичної освіти стала вчителька музики на ім'я Тан Лін. Вчителька Тан розкрила музичний потенціал Яо Гуаньжуна та порекомендувала йому стати молодшим диригентом у шкільному хорі. Після цього Яо Гуаньжун повів шкільний хор на найвідомішу в той час жаб'ячу сцену в Шанхаї. Півстоліття по тому Яо Гуаньжун зустрів Тан Лін в Гуанчжоу, і вона згадала, що Яо Гуаньжун з дитинства «виявляв видатний музичний талант і обов'язково мав стати зірковим і привабливим диригентом» [309, с. 24]. Яо Гуаньжун почав співати з 10 років, звичайно, це було суто його особисте хобі.

сучасну китайську кіномузику.

1954 року, у віці 18 років, спираючись на свій вроджений талант, йому пощастило вступити на композиторське відділення Шанхайської консерваторії. Завдяки чудовим оцінкам, через рік Яо Гуаньжун був відправлений вчитися до Німеччини до всесвітньо відомого диригента Германа Шерхена. Але спочатку він прибув до лейпцігської консерваторії. З 1955 по 1961 рік він був першим студентом з Нового Китаю, якого стали помічати у чужій країні. Яо Гуаньжун перебував в Німеччині в ейфорії, пристрасно граючи як класичну європейську, так і легку музику, і на відмінно закінчив Вищу консерваторію в Лейпцигу. Лейпциг – місто музики, «батьківщина» класичної музики. Й.С. Бах прожив у Лейпцигу 27 років, музичні сліди залишили тут і Мендельсон, Чайковський, Вагнер, Штраус та інші. Яо Гуаньжун завжди підкреслював, що на його дипломі про закінчення консерваторії є зображення Баха.

У Лейпцигу Яо Гуаньжун майже жадібно вбирав суть класичної музики. Після закінчення консерваторії він вступив до Вищої консерваторії у Веймарі, Німеччина, де навчався у всесвітньо відомого диригента Германа Шерхена. Шерхен часто говорив: «Коли у виконанні оркестру виникає проблема, відповідальність лягає, насамперед, на диригента» [172]. Цю настанову Яо Гуаньжун запам'ятав на все життя. 6-річне навчання за кордоном врятувало і розвинуло музичну грамотність Яо Гуаньжуна і виховало в ньому старанний професіоналізм, який став його невичерпним духовним багатством.

Після завершення навчання у 1961 році Яо Гуаньжун повернувся до Китаю. Він підкорився рішенню партії, яка направила його до оркестру Центральної кіностудії новин у столиці Пекіні. Його сповнювали високі амбіції служіння батьківщині і бажання слави. У той час диригенти з досвідом навчання в Європі, такі як Яо Гуаньжун, все ще були рідкістю в Китаї, і молодий Яо Гуаньжун був сповнений рішучості. Він був призначений головним музичним диригентом оркестру, диригував музикою до багатьох документальних фільмів, знятими новою студією. Він дав повну волю своїй творчості та таланту і також сам написав велику кількість музики до різних

фільмів у різних стилях.

Також його стали запрошувати до іншої студії, яка знімала художні фільми. Відомо, що у кіноіндустрії завдяки використанню музики глибше розкривається зміст зображення. Під спокійним та врівноваженим керівництвом Яо Гуанжуна, ці чудові мелодії змушують кожен фільм наповнюватись величним пафосом і набувати глибокої змістовності, а глядачів пильно слідкувати за розвитком сюжету кожного фільму.

Найвідомішим фільмом, озвученим Яо Гуаньжуном, є «Тунельна битва», який переглянули 2 мільярди людей у Китаї, а ще 2 мільярди людей чули популярні пісні та саундтреки з нього, зокрема головні теми фільму, такі як «Туннельна війна» та «Серце пам'ятає слова голови Мао» під керуванням Яо Гуаньжуна. Ці дві роботи були занесені до Книги рекордів Гіннеса, як такі, що охопили масову аудиторію [172, с. 8].

Крім того, дуже знаменита музика до фільмів, записана Яо Гуаньжуном до реформи і «політики відкриття». До цього списку входять наступні твори: «Лісова пожежа, весняний вітер, що борються з древнім містом», «Дорогий прем'єр Чжоу Еньлай безсмертний», «Приплив люті», «Розвідник», «Розрив» і таке інше. На кіностудії Яо Гуаньжун пропрацював 24 роки, диригуючи Оркестром нового кіно (пізніше перейменованим у Китайський кінооркестр) та іншими симфонічними оркестрами, записавши понад 200 саундтреків до фільмів. Диригент зробив видатний внесок у розвиток кіноіндустрії Китаю.

У 1980-х роках минулого століття, Яо Гуаньжун, який перебував у розквіті сил, знову омолодився, і з повним ентузіазмом присвятив себе новій кіномузиці, але вже на посаді заступника керівника і головного диригента Китайського кінооркестру. Серед записаних ним творів цього періоду помітними стали наступні: «Блукаючі роки», «Прикордонне місто», «Холодна ніч», «Кров завжди гаряча», «Дзвонова гора під вітром та дощем», «У житті немає вулиці з одностороннім рухом», «Глибоко в серці» і так далі. На той час кіноглядачі, коли згадували саундтрек з кінофільму, в першу чергу думали про Яо Гуаньжуна, бо з ним була пов’язана переважна частина кіномузики.

У китайській музичній індустрії Яо Гуаньжун створив низку особистих новинок світового класу, диригував численними симфонічними концертами та записав музичні теми до фільмів різних періодів. У якомусь сенсі Яо Гуаньжуна можна назвати незабутньою фігурою в історії китайського кінематографу [там само]. Яо Гуаньжун – простий і щирий художник, який мав тверду віру і любов до симфонічної музики. Також він зробив чималий внесок у започаткування і розвиток Шеньчженьського симфонічного оркестру. Гуаньжун помер 2021 року у Шеньчжені у віці 85 років.

2.2.2. Тань Ліхуа (нар. 1955) – керівник Пекінського симфонічного оркестру, продовжувач традицій Лі Делуня

Тань Ліхуа – видатний китайський диригент[20]. Щоб зрозуміти деякі особисті риси диригента, треба звернутися до початку його біографії. Дитинство музиканта було не довгим, бо вже у віці 15 років, він, сповнений ентузіазму і завзяття молодих людей тієї епохи (часи Культурної революції), вступив до культурної трупи військово-повітряних сил НОАК у Цзінані, де почалася його диригентська кар'єра[21]. Тань Ліхуа починав осягати диригентську майстерність під керівництвом командира полку, диригента Ці Яньгуана. Військова казарма відшліфувала чіпку волю цього підлітка. Він казав: «Армія каже кожному – і літератору, і музиканту, і ще будь-кому: насамперед – ти солдат»[22] [268, с. 4].

---

[20] Народився у жовтні 1955 року, національність хань, має вищу освіту, народився в провінції Цзянсу, чудовий диригент у Китаї [268].

[21] Членів цього військового угрупування називали «літературними солдатами» [215].

[22] Тан Ліхуа згадував: «У той час зима в Шаньдуні була ще холоднішою, ніж зараз. Зі сніжинками в небі ми, військові артисти, у складі трупи якої були літератори і музиканти, долали десятки кілометрів на день по сільській місцевості та бездоріжжю у найскладніших умовах. Вдень ми допомагали селянам виконувати сільськогосподарські роботи, а вночі, коли не було електрики, ми брали гасові лампи та виступали на селі. На сильному морозі у всіх одеревіли руки, а деякі солдати замерзали до сліз. Залишатися в будинку фермера вночі було дуже холодно. Було так холодно, що я не наважувався зняти одяг, щоб заснути, і мені треба було тримати простирадла руками. Іноді цілому загону солдатів доводилося втискатися в маленьку кімнату спати, а коли вони поверталися з туалету, їх місця були зайняті сплячими товаришами. Таке от дитинство було у китайської симфонічної музики…» [268, с. 4].

Після закінчення Шанхайської консерваторії Тан Ліхуа продовжив навчання у диригента Лі Делуна. Приблизно з дев'яностих років навчання за кордоном стало тенденцією. У 1991 році Тан Ліхуа також отримав лист про зарахування до Університету Уельсу та одночасно лист про призначення диригентом колишнього Центрального оркестру. Лі Делун казав: «Навчання за кордоном – це вишенька на торті для майбутнього китайської музики, але залишитися, щоб допомогти китайській музиці зараз, так само здорово, як послати деревне вугілля другу холодною зимою» [282, с. 35]. Ці слова наставника були почуті Тань Ліхуа, який замкнув два листи-повідомлення в ящику столу і прийшов до Пекінського симфонічного оркестру.

На той час Пекінський симфонічний оркестр був далеким від того, що глядачі бачать зараз, з невеликими коштами, невеликою кількістю виступів та нерівномірним рівнем виконання учасників оркестру. У 1996 році Тань Ліхуа щосили намагався забезпечити фінансування оркестру. Водночас, він також запропонував модель оцінки – «оцінка завіси». Оркестр регулярно перевіряє майстерність та майстерність виконавців, а суддів та акторів поділяє завіса, і невідомо, хто знаходиться з іншого боку завіси. Після оцінки залишаються ті, чий рівень не знизився, а тих, хто знизився у своєму рівні, буде звільнено. З цієї причини диригент пережив великий тиск і навіть зіткнувся з погрозами, але він ніколи не відчував страху.

За свою більш ніж 40-річну творчу кар'єру Тань Ліхуа диригував та виконав велику кількість симфонічних творів різних періодів, регіонів та стилів, включаючи світову прем'єру понад 100 творів китайських композиторів та пекінську прем'єру важливих зарубіжних творів, таких як Сьома симфонія Дворжака та П'ята симфонія Прокоф'єва. Його виконання кожної роботи можна охарактеризувати як інтригуючу та легку. Він диригував і записав сотні записів, у тому числі «Концерт для оркестру» Бартока, «Картини з виставки» Мусоргського у оркестровці Равеля, сюїту «Жар-птиця» Стравінського, «Четверту симфонію» Брамса, «Восьму симфонію» Дворжака, «П'яту симфонію» Сібеліуса, симфонію «Пекінська опера» Бао Юанькая, концерт для

ударних Тан Цзяньпіна «Благодатне полум'я-2008», концерт для ударних інструментів Го Веньцзіна «Жертвопринесення гори» та «Танець Ребе» Фан Кец [178].

Тань Ліхуа відомий диригент у своїй країні та за кордоном, його творчість охоплювала відомі оркестри Росії, США, Великобританії, Німеччини, Чехії, Франції, Бельгії, Італії, Канади, Швейцарії, Ізраїлю, Іспанії, Австралії, Південної Кореї, Аргентини, Мексики, Колумбії, Венесуели, Панами та інших країн, включаючи Російський національний симфонічний оркестр, Лондонський філармонічний оркестр, Королівський філармонічний оркестр, Ізраїльський філармонічний оркестр та інші першокласні зарубіжні оркестри. Зокрема, у сезоні 2000-2001 років він також був незмінним диригентом Російського державного симфонічного оркестру. Крім того, він регулярно диригує концертами із великими китайськими оркестрами, такими як Китайський симфонічний оркестр, Китайський філармонічний оркестр та Шанхайський симфонічний оркестр [282].

Як один з найактивніших і найвпливовіших диригентів на китайській музичній сцені, Тань Ліхуа завжди прагнув популяризації симфонії. З 1997 року він особисто планував та готував Пекінські новорічні концерти, у яких виступав сам. Ці музичні концерти стали невід’ємною культурною подією для святкування Нового року, а сам Тань Ліхуа є єдиним музикантом, який виступає музичним консультантом та диригентом усіх новорічних концертів. Крім десятків концертів у великих містах по всій країні, він щорічно очолює оркестр у багатьох університетах і середніх школах, щоб дати спеціальні студентські концерти для студентів, і регулярно проводить безкоштовні концерти для студентів. Репертуар цих концертів – усі прості для розуміння симфонічні та оркестрові шедеври.

Ставши директором Пекінського симфонічного оркестру, Тань Ліхуа взяв на себе відповідальність за процвітання культурних починань батьківщини та підтримку діяльності із соціального забезпечення. У липні 2008 року Пекінський симфонічний оркестр був удостоєний честі прийняти замовлення

Міжнародного олімпійського комітету та Олімпійського організаційного комітету Пекіна на запис нової версії державного гімну для 29-х Олімпійських ігор у Пекіні. Запис був успішно завершений і був одностайно визнаний МОК, Міжнародним паралімпійським комітетом та його державами-членами та регіонами. Записи було збережено як олімпійську культурну спадщину. З нагоди 60-річчя від дня заснування Китайської Народної Республіки Тань Ліхуа очолив усю трупу з організації та виконання низки творів під назвою «Я і моя Батьківщина – серія симфонічних концертів». Протягом кількох місяців він подорожує містами Китаю і дарує людям столичне музичне мистецтво високого рівня до дня народження батьківщини.

Починаючи з дев'яностих років минулого століття, Пекінський симфонічний оркестр досяг бурхливого розвитку під керівництвом директора Тань Ліхуа, а його художні стандарти все більше визнаються світовою симфонічною сценою. У 2007 році Тан Ліхуа підписав контракт з EMI, всесвітньо відомою звукозаписною компанією із віковою історією, від імені Пекінського симфонічного оркестру. Він почав випускати записи Пекінського симфонічного оркестру під своїм керівництвом у всьому світі, випустивши 6 альбомів. Це перша співпраця EMI з китайським диригентом та симфонічним оркестром, яка є епохальною як для Пекінського симфонічного оркестру, так і для симфонічного життя Китаю в цілому [165].

Під керівництвом Тань Ліхуа, починаючи з 2001 року, Beijing Jiaotong багато разів гастролював Європою та США, записував альбоми для глобального поширення. Музикант також робить все можливе, щоб забезпечити китайським композиторам платформу для демонстрації їхньої творчості. Замовні роботи, такі як «Пекінський стиль» Чжоу Луна, «Великий канал Пекін-Ханчжоу» Бао Юанькая та «Хайтао Дайсюе» Го Веньцзіна, є не тільки своєрідними «археологічними розкопками» китайської історії, але й сповнені справжньої любові до міста Пекіну [там само]. За ці роки Тань Ліхуа сказав, що він зробив лише три речі: по-перше, популяризував симфонічну музику, по-друге, сприяв створенню місцевої музики, а по-третє, зміцнював

високопрофесійну конструкцію оркестру [215, с. 30].

У своїй музичній кар'єрі він завжди прагнув того, щоб «по-справжньому приблизитися, заглибитись у людей та задовольнити духовні потреби людей» [там само]. Тань Ліхуа говорив: «Культура ділиться на дві категорії: культивування та розвага. Країна не може поринути лише у розваги, має бути якась основна культура, звернена до світу та майбутнього, котра спрямовує громадськість до покращення культурних досягнень та конотацій. Тож які ж культурні форми можуть культивувати люди? Це те, що надихає людей на думки» [191, с. 28]. У серці Тань Ліхуа симфонічна музика – це літературна та художня форма, яка може виховувати людей.

Щороку, окрім десятків виступів у Китаї та кількох закордонних гастролей, Тань Ліхуа та його команда часто з'являються у школах, військових таборах, на заводах та шахтах і навіть у полях, демонструючи публіці оригінальну симфонічну музику. Тань Ліхуа просто хоче, щоб люди знали, що симфонічна музика — це не недоторканна вершина снігової гори, якою її всі уявляють. Тан Ліхуа казав: «Якщо ви любите живу, ви можете слухати танцювальну музику, польки, увертюри, вальси; Якщо ви любите тишу, ви можете послухати медитацію Массне та інтермеццо сільського лицаря...» [191, с. 29].

Коли Тань Ліхуа виходить на публіку для виступу, він намагається кожну роботу пояснити простими словами, навіть якщо він вже пояснював її десятки чи сотні разів. Він все одно візьме на себе працю розповісти публіці, який зміст показує кожна робота та які емоції він хоче висловити. Він навмисне використовує своє звичайне пояснення, схоже на довірливу розмову, щоб зблизитися з людьми. Музикант переконаний, що «у музиці не обов'язково повинні розуміти стиль або тональність, нехай певна мелодія змусить вас відчути якусь картину, дозволить вам подумати про дитинство, про бачене раніше, друзів або родичів, картини. Всього цього достатньо, щоб отримати прекрасну насолоду, саме так симфонічна музика досягає функції культивувати серця людей» [178].

Навчання таланту розуміння витонченої музики має починатися з дітей. У 90-х роках минулого століття захід «Симфонія в кампусі», який проводив Пекінський симфонічний оркестр, був найранішим серед національних симфонічних оркестрів. Щоразу, коли я ходжу до різних шкіл, директори висловлюють один і той же зміст: багато молодих людей, здається, не виявляють такого сильного інтересу до прослуховування класичної музики, що викликає велику тривогу. Тань Ліхуа теж спокійно ставиться до цього, смаки у всіх різні, і їх уподобання в музиці та мистецтві теж різні, не потрібно змушувати всіх любити певну музику. Кожен може увійти до концертної зали, заспокоїтися, оцінити цю музику, а, згодом, поступово полюбити симфонію.

За цим зовнішнім спокоєм Тань Ліхуа криється надто багато пережитих «важких роздумів» та «пошуків шляхів». Спочатку він пішов до школи, щоб попросити учнів подивитися симфонію безкоштовно, а потім почав співпрацювати з початковими та середніми школами, щоб створити оркестри та симфонічні оркестри для розвитку інтересів у дітей. У коледжах та університетах проводяться цільові виступи, наприклад, при вступі до університетів Пекіна звучатимуть деякі симфонії, такі як Шостаковича, Чайковського та Бетховена; Сходіть у політехнікум та зіграйте оркестрову музику, яку всі багато чули і з якою знайомі. Під час кожного виступу Тань Ліхуа не упускав жодної можливості познайомити із симфонічними знаннями, щоб студенти могли дізнатися більше про симфонію через концерт.

Зусилля окупаються. Після десятиліть популяризації симфонічної музики нарешті виросла молода аудиторія. У Відні класичною музикою переважно насолоджуються люди віком від 50 до 70 років. Іноземні друзі Тань Ліхуа пояснили: «Люди, ймовірно, більш імпульсивні, коли вони молоді, а коли вони старі та заспокоюються, вони знайдуть своє минуле у симфонічній музиці та класичній музиці, щоб згадати та уявити» [273]. У цей час Тань Ліхуа завжди з гордістю говорив своїм друзям: багато молодих людей у Китаї зараз прагнуть зрозуміти класичну музичну культуру і готові слухати справжню симфонію. Це явище відрізняється від західного, саме тому Тан Ліхуа вважає, що розвиток

китайської симфонії є дуже перспективним [178]. Тому його первісний намір «принести симфонію до кампусу» продовжує розвиватися протягом багатьох років.

2.2.3. Ху Юньянь (нар. 1956) – китайсько-американський диригент міжнародного рівня

Ху Юньянь (народився 27 серпня 1956 року) у Шанхаї, Китай, закінчив Джульярдську консерваторію та є відомим китайсько-американським диригентом [297]. Ху Юньянь диригував Шанхайським балетним оркестром, потім виграв стипендію Бруно Уолта та був запрошений Центральною музичною консерваторією для створення Академії оркестру Центральної консерваторії. Брав участь у Бетховенському фестивалі у Бонні та Європейському молодіжному фестивалі у Берліні.

Китайсько-американський диригент Юн'янь Ху робив свою кар'єру в Нью-Йорку, Чикаго, Лос-Анджелесі, Пекіні, Шанхаї, Гонконгу, Сінгапурі, Мюнхені, Женеві та Відні. На початку 90-х років він керував Центральним оркестром та Шанхайським симфонічним оркестром, відвідавши 18 міст, включаючи Тайбей, Малайзію, Корею та Європу, і був добре прийнятий. Ху Юньянь диригував багатьма оркестрами по всьому світу. Його недавні оркестрові виступи включають диригування Китайським національним симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром Нью-Джерсі та Сингапурським симфонічним оркестром. Він вперше виступив на телебаченні із оркестром *Hollywood Squares* минулого року. Такі заходи Ху Юньянь цінує вище, ніж звичайні концерти, оскільки на телевізійний концерт збирається понад мільярд людей по всьому світу. Завдяки міжнародним телевізійним трансляціям, Ху Юньянь став добре знайомий глядачам Віденського фестивалю сучасної музики та голлівудського фестивалю *Cheer for China* і був високо оцінений широкою аудиторією та музичними критиками [146].

На теперішній час Ху Юньянь є директором Симфонічного оркестру Дрюса (Міннесота). Його нове призначення значно вплинуло на Симфонічний

оркестр Шанхайського радіо під його керуванням і, взагалі, на розвиток культурної справи Шанхая. Ху Юньянь завжди підтримує спілкування з молодими людьми на загальні теми. Це спілкування не для того, «щоб бути у формі», коли люди наслідують зовнішні прояви молодіжних звичок та модного сленгу. Для Ху Юньяня це завжди спосіб тримати стан життєвої сили та відкритість до всього нового[23]. Одного разу студенти запропонували йому свої пропозиції, як урізноманітнити вечірки, публічні виступи, концерти. Ху поміркував і геніально відповів: «А давайте зробимо щось у стилі обкладинок журналу Vanity Fair[24] («Ярмарок марнославства»). У день зйомок усі були одягнені у претензійний одяг, важкий макіяж та імітацію діамантів. Так студенти яскраво відобразили надмірну гордість та певну дикість нового покоління азіатських сценічних груп і всім було весело» [146, с. 74].

Шлюб батьків Ху Юньянь не був успішним, тому з дитинства він часто повинен був міняти середовище проживання та контактувати з новими людьми. Через вплив неповної сім'ї музикант вчився якнайшвидше дозволяти іншим приймати його у своє коло і дуже рано навчився спілкуватися з іншими. «Я жив один з 16 років, блукав навколо, нікому не потрібний і в мене виробилася звичка бачити світ своїм домом. Я все ще не люблю жити з іншими людьми. Після повернення до Японії я більшу частину часу зупинявся у готелях» [297, с. 53], – згадував він.

Це уособлене «я» та чутливість з дитинства також вплинули на життя Ху

---

[23] Ху Юньянь – справжній вишуканий джентльмен, знайомий з тонкими відмінностями носіння матеріалів, стилів та випадків для кожної сорочки. Він не одержимий розкішними аксесуарами, але він ретельно вибирає найкращі тканини для кожного свого костюма та бездоганних кравців, а також підбирає для різних випадків свої власні костюми. Як багатьом знаменитостям, йому притаманні певні дивацтва. Він любить збирати шкарпетки різних фасонів та кольорів і таємно ховати цей аксесуар у кишеню, щоб при нагоді підкреслити ним свої відчуття відповідно до різного настрою або погоди [146]. Ху Юньянь сказав, що йому дуже подобаються американські ток-шоу «Weekend Night Live» та «Allen Talk Show»: «Вони дуже швидко реагують на політику, вони серйозні та важкі для розуміння, але можуть бути виражені в гумористичній формі. Ми ж знаємо, що в ток-шоу найважливіший момент – самопринижения. Ви спочатку ставите себе в дуже незручне становище, аудиторія розслабляється, а ви станете для неї більш людяним і зрозумілим» [297].

[24] «Vanity Fair» – американський журнал (вид. з. 1913 р.), присвячений політиці, моді та іншим аспектам масової культури. Видається компанією Condé Nast Publications.

Юньяня. Він пізно одружився, а свою кохану, американську музикантку, зустрів лише у 36 років. Коли йому було 38 років, у них народилася улюблена дочка. На жаль, цей шлюб не пережив 7-річного випробування, і в 1998 році Ху Юн'янь та його дружина мирно розлучилися. Як чоловік Ху Юньянь не був ідеальним, але як батько Ху Юньянь віддав доньці все своє серце. З моменту народження доньки Ху Юньянь особисто прав підгузки і вмовляв її спати. Навіть якщо він йшов до бару, щоб випити з друзями-музикантами, він брав свою маленьку донечку з собою. Коли сімейна пара розлучилася, перше прохання Ху Юньянь полягало в тому, що навіть якщо шлюб не вдасться, він сподівається продовжувати зустрічатися з дитиною і бути відповідальним батьком.

Ху Юньянь вважав, що «хоча мистецтво створюється людьми, але по суті вони не можуть повністю контролювати його. Люди не можуть опанувати душу, і навіть у такій повністю віртуальній країні, як музика, повний контроль неможливий. Мистецтво благородне, тому що воно змушує нас усвідомлювати благоговіння» [297, с.53].

Ху Юньянь диригував наступними оркестрами: Французьким національним симфонічним оркестром, Королівськиим філармонічним оркестром Лондона, Гамбурзьким симфонічним оркестром, міським оркестром Чикаго, Нью-Йоркським філармонічним оркестром Буффало, Театральним оркестром Голлівуд-Боул, Шанхайським симфонічним оркестром (попередник Шанхайського філармонічного оркестру), Центральним оркестром (нині Китайський національний симфонічний оркестр), Китайським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Ціндао, Харбінським симфонічним оркестром, Китайським молодіжним симфонічним оркестром, Віденським фестивалем сучасної музики та ін. [243]/

Як головний диригент Центрального оркестру (нині Китайський національний симфонічний оркестр) він керував своєю трупою в Малайзії та Південній Кореї. Як запрошений диригент Шанхайського симфонічного оркестру керував своєю трупою в Європі (Швейцарія, Німеччина, Італія). У

2004 та 2005 роках Ху Юн'янь керував Симфонічним оркестром Центральної консерваторії (нині Центральна консерваторія оркестрової академії) на Бетховенському фестивалі у Бонні та Європейському молодіжному фестивалі у Берліні. На початку 2009 року Ху Юн'янь керував Симфонічним оркестром Ціндао в турне Сполученими Штатами, представляючи концерти в Карнегі-холі в Нью-Йорку та Кеннеді-центрі у Вашингтоні, округ Колумбія.

З 28 серпня по 6 вересня 2009 року Ху Юн'янь керував Харбінським симфонічним оркестром, який відвідав та виступив у Відні (Австрія), Орхусі (Данія) та Харандрі (Греція). The Washington Post прокоментувала: «Під керівництвом диригента Ху Юн'яня Симфонічний оркестр Ціндао здійснив стрибок від технічного рівня до мистецької подачі» [213, с.39].

Нині Ху Юньянь є директором навчально-академічного відділу диригування та директором офісу управління оркестром Школи музики Китайського університету (Шеньчжень). Він закінчив Єльський університет та Джульярдську школу в Нью-Йорку та отримав ступінь магістра під керівництвом всесвітньо відомого диригента та педагога професора Мю. У ранні роки він навчався у Центральній консерваторії та навчався у відомого диригента Чжен Сяоїна. Ху був головним запрошеним диригентом Північнонімецького національного симфонічного оркестру, музичним керівником Шанхайського філармонічного оркестру, музичним керівником та головним диригентом Симфонічного оркестру Лінкольна (Небраска) та Дулутського симфонічного оркестру Міннесоти.

Його артистична кар'єра провела його по всьому світу. Він співпрацював з провідними музикантами, такими як Йо-Йо Ма, Елман, Дрокман, Барбара Хендекс, Ланг Ланг та багатьма іншими. Він диригував багатьма всесвітньо відомими оркестрами, такими як Французький національний симфонічний оркестр, Німецький національний симфонічний оркестр та Королівський філармонічний оркестр у Лондоні, які були добре прийняті під його керівництвом. 1997 року він диригував Голлівудським оркестром, щоб відсвяткувати повернення Гонконгу на батьківщину.

Ху Юн'янь є засновником, деканом та художнім керівником Оркестрової академії Центральної консерваторії (2006-2016). Цей навчальний заклад послідовно виграв фінансування як Національний проект з важливих дисциплін Міністерства освіти. Міністерство освіти вважає, що ця навчальна база зробила великий внесок у розвиток талантів у важливих для країни дисциплінах. Створення оркестрової академії подолало багаторічну нестачу навчання оркестрів у вітчизняних коледжах та університетах від концепції до практики та заповнило багато прогалин у напрямі освіти та навчання. Сьогодні ця дисципліна впливає на всю країну, і тому великі музичні академії послідовно розпочали будівництво власних оркестрових академій, що ще більше сприяло кращому розвитку оркестрового і диригентського мистецтва.

Ху Юн'янь був ад'юнкт-професором Єльського університету, а також професором і диригентом оркестру Чжецзянської музичної консерваторії, а в 2018 році був названий найвидатнішим ад'юнкт-професором Єльського університету та отримав премію президента Єльського університету. У листопаді 2020 року у Шанхаї у виконанні Шанхайського філармонічного оркестру вперше відбулася оригінальна симфонія «Сон про червону кімнату», написану ним за підтримки Шанхайського фонду розвитку культури та мистецтва, яка отримала високу оцінку всіх верств суспільства. Також Ху Юн'янь обіймав посаду заступника директора та музичного керівника Організаційного комітету Харбінського міжнародного музичного конкурсу, а також був музичним керівником Пекінського фестивалю сучасної музики протягом 20 років.

2.2.4. Чжан Гоюнь (нар. 1958): диригент – «парламентар» світового та національного репертуару в Китаї

Чжан Гоюнь – видатний диригент,[25] з вересня 2001 року – призначений

[25] Народився 1958 року в Шанхаї. 1983 року закінчив диригентський факультет Шанхайської консерваторії [190, с.4]. 1987 року він посів перше місце на внутрішньому відбірному міжнародному конкурсі диригентів започаткованому Міністерством культури. У 1996 році успішно диригував оркестром Російської філармонії, записував компакт-диски. У 1997 році

президентом та художнім керівником Шанхайського оперного театру. У 2006 році музикант диригував концертами Китайського національного симфонічного оркестру. Того ж року він був членом журі 8-го Міжнародного конкурсу диригентів Симфонічного оркестру Дакаса в Іспанії, у тому ж році він диригував Китайським національним симфонічним оркестром для проведення концерту та виконав «Симфонію № 15 ля мажор» та «Скрипковий концерт № 1 ля мінор» Шостаковича та інший репертуар. 2008 року диригував Китайським національним симфонічним оркестром для проведення концерту «Слухаючи класику. Шостакович – Чжан Гоюнь».

У грудні 2009 року митець був обраний віце-головою Асоціації китайських музикантів. У грудні 2010 року він диригував Чжецзянським симфонічним оркестром на концерті в Пекінському концертному залі. У березні 2011 року провів лекцію у Центрі Сходу; У червні в Шеньчженьському концертному залі відбувся «Спеціальний концерт Шостаковича» у якому він диригував симфонічним оркестром Шеньчженя [190].

У квітні 2012 року музикант диригував китайським філармонічним оркестром у концертному залі Чжуншань. У березні 2013 року він виступав з Китайським філармонічним оркестром, який грав у концертному залі Чжуньшань Парк; у червні він диригував симфонічним оркестром Шеньчжень і провів концерт «Симфонія гірських пісень, нова поезія Хакка» в концертному залі Гуанчжоу Сінхай; У вересні – диригував оркестром Національного центру виконавських мистецтв Китаю та провів концерт у Еспланаді у Сінгапурі[26].

У липні 2014 року диригував оркестром Національного театру та дав концерти з піаністом Гавриловим. У вересні 2015 року він виступив як диригент

отримав ступінь доктора музики в Московській консерваторії. У 1989 році він отримав премію «Видатний молодий учитель» від Шанхайської консерваторії. 1998 року виконав балети «Лускунчик» та «Лебедине озеро» з Російським балетом. У лютому 2001 року він диригував Китайським філармонічним оркестром у концерті у Пекінському політехнічному театрі. .

[26] Еспланада – (театр у затоці) центр виконавських мистецтв, що у Сінгапурі. Названо на честь сусіднього парку Еспланада. Складається з концертної зали, яка вміщує близько 1600 осіб, та театру місткістю близько 2000 осіб.

в опері «Верблюд Сянцзи». У квітні 2016 року він диригував Симфонічним оркестром Буенос-Айресу та провів концерт в аргентинській столиці; У вересні він диригував Гонконзьким філармонічним оркестром і виконав уривки з масштабної симфонічної сюїти «Сунь Ятсен» і з кантати «Жовта річка». У березні 2017 року він диригував Симфонічним оркестром Ціндао та провів концерт відкриття «Звуки музики Ціндао 2017» у концертному залі Ціндао. У серпні він був диригентом китайської оригінальної опери «Квітка орхідеї» у Національному центрі виконавських мистецтв.

У лютому 2018 року він диригував Шанхайським китайським оркестром при проведенні новорічного концерту «Полум'яний китайський рік» у Шанхайському концертному залі. У березні він диригував Шеньчженьським симфонічним оркестром та провів концерт відкриття Міжнародного музичного сезону Шеньчженя «Пояс і шлях» 2018 року у Шеньчженьському концертному залі.

У травні він диригував Китайським національним симфонічним оркестром та провів концерт на церемонії закриття Всесвітнього фестивалю нової музики Міжнародної асоціації сучасної музики 2018 року та Пекінського фестивалю сучасної музики в Оперному концертному залі Центральної консерваторії. У липні, на ознаменування 90-річчя заснування Народно-визвольної армії Китаю, він служив диригентом національної опери «Цзиньшаньські береги» [288].

У січні 2019 року був обраний членом Президії Шанхайської федерації літератури та культури. У жовтні він був одним із головних диригентів Симфонічного оркестру (у складі 1000 осіб) на честь Національного дня Китаю. У жовтні, в рамках святкування 70-річчя від дня заснування Китайської Народної Республіки, він диригував Китайським філармонічним оркестром та Симфонічним оркестром Маріїнського театру на концерті у Маріїнській залі у Санкт-Петербурзі. 2021 року його було обрано дев'ятим віце-головою Асоціації китайських музикантів.

Що стосується оперного диригування, Чжан Гоюнь ефективно

координував оркестр та співаків, співпрацював зі сценічною технікою та мобілізував ентузіазм та творчість усіх сторін. Чжан Гоюнь звертає увагу на внутрішню напругу музики та великий вплив сюжету на музику, він добре контролює злети та падіння, зміну сценічної дії в опері та завжди досягає різниці між первинним та вторинним. Диригент акцентує розвиток сучасної свідомості в опері, і не обмежується встановленими рамками твору, тим самим звужує дистанцію між твором та потребами сучасних людей [190, с. 4].

На думку Чжан Гоюня, диригенти повинні бути строгими і люблячими: «Строгими, тому що мистецтво – це, насамперед, дотримування норм, а люблячими – тому, що вони повинні мати пошану до людей» [287, с. 24]. Чжан Гоюнь порівнював диригента з лікарем, який може точно знати, де поразка, і як її лікувати. Ще він вважав, що диригент має бути схожим на дятла, який знає, в якому дуплі дерева мешкають жуки, і точно ловити їх [там само]. Чжан Гоюнь наголошував також: «Диригенте, пам'ятай, що вже через 3 хвилини репетиції гурту, не більше, музиканти вже будуть знати твій рівень. Тому що вони працювали з надто великою кількістю диригентів». Ще він зауважував: «Диригент таки має бути психологом, у маленькому суспільстві групи ви повинні переконати всіх, не просто виходячи з себе, а покладаючись на реальні навички» [287, с. 25].

«Я багато працюю перед виступом, і навіть якщо багато разів виконував класичні пісні, у мене будуть нові осяяння через зміну років. На репетиційному майданчику інша звукова сцена, ніж у концертному залі, що також вимагає від диригента по-різному ставитись до репертуару» [190, с. 5]. На думку Чжана, як диригента, вуха та очі є радаром: «Якщо ви ясно чуєте басовий голос, це означає, що ви наполовину кваліфіковані».

Чжан Гоюнь любить стикатися з труднощами: «Я вірю в героїзм, тому в мене має бути дух допомоги іншим» [там само]. Одного разу, під час навчання в Москві, Чжан Гоюнь, відпочивав на морі. Побачивши, що дитина впала в воду, він кинувся на допомогу і врятував її. Саме спираючись на цю віру в мужність, Чжан Гоюнь диригував Шеньчженьським симфонічним оркестром,

Шанхайським оперним театром, Симфонічним оркестром Ціндао та Симфонічним оркестром Гуйяна, коли в них були найважчі часи і вони були на початку розвитку. «Я вдячний за довіру, яку інші надали мені, і саме на цій довірі я хотів би старанно працювати, щоб не підвести інших» [286, с. 59]. Тому, коли не дуже відомий Симфонічний оркестр Ціндао з'явився в оркестровій ямі Національного центру виконавських мистецтв, а Гуйянський симфонічний оркестр з'явився на церемонії вручення премії «Золотий дзвін», то честь та заслуга цих досягнень мають належати саме Чжан Гоюню.

Чжан Гоюнь також взяв на себе сміливість поговорити про проблему грошей: «Хороша якість життя невіддільна від грошей. Я не вірю, що насправді є хтось, хто не дбає про гроші, але я особисто ціную кар'єру більше, ніж гроші» [190, с. 7]. Чжан Гоюнь зізнався, що він «був надто прямолінійним у спілкуванні зі світом, і тому йому треба бути прямолінійним і у визнанні своїх помилок, і у бажанні отримання слави» [там само].

Що стосується репертуару, то в його портфоліо диригента досить різноманітні твори композиторів зі всього світу. Це відомі на весь світ опери «Ріголетто», «Дон Перскуале», «Сільський лицар», «Мадам Баттерфляй», «Кар'єра художника», «Травіата», «Кармен», «Отелло», «Нирець за перлами», «Ніс» , «Падіння Фауста», балети «Лускунчик», «Лебедине озеро», «Жизель», «Дон Кіхот»; Симфонічний хор «Панегірик Богородиці», «Пісня лісу», «Поезія висівків», «Кантата Жовтої річки» та «Дев'ята симфонія Бетховена» [287] та ін.

2.2.5. Юй Лун (нар. 1964) – «музичний міст» між європейською класикою та Китаєм

Юй Лун (1964 р. н., Шанхай) – китайський диригент, віце-голова Асоціації китайських музикантів, закінчив диригентський факультет Шанхайської консерваторії. Юй Лун народився в Шанхаї в музичній сім'ї і з раннього віку займався музикою разом зі своїм дідом по материнській лінії, композитором Дін Шаньде. 1984 року навчався на диригентському факультеті Шанхайської консерваторії під керівництвом професора Хуана Сяотуна. У 1987

році вступив до Вищого університету мистецтв Берліна у Німеччині, де навчався у професора Біотта, був диригентом Берлінського Бранденбурзького молодіжного симфонічного оркестру, а також виступав у Європі як асистент китайського диригента Тан Мухая.

У вересні 1990 року його було призначено першим постійним диригентом Тюрінгенського філармонічного оркестру в Німеччині. 17 листопада як головний і беззмінний диригент Тюрінгенського державного філармонічного оркестру виконав «Сьому симфонію» Прокоф'єва та увертюру «Падіння Вільгельма» Россіні в Пекінському концертному залі з симфонічним оркестром Центрального оперного театру. Хоча його життя під час навчання в Німеччині було досить важким, Юй Лун, який мав чуйну натуру, палко захоплювався широким спектром оточуючих його речей, він завжди цікавився побаченим, щодня читав у бібліотеці, говорив з філософами, драматургами, музикантами та художниками в кафе [254, с. 14].

В 1992 став диригентом Центрального оперного театру. Того ж року ним був започаткований перший Пекінський новорічний концерт. У 1998 році музикант заснував Пекінський міжнародний музичний фестиваль та був його художнім керівником до 2018 року. У 2000 році він брав участь у створенні Китайського філармонічного оркестру і був його художнім керівником та головним диригентом [277].

2002 року він диригував Китайським філармонічним оркестром, виконавши китайську прем'єру Восьмої симфонії Малера. У 2003 році він був нагороджений французьким урядом орденом «Кавалер ордена мистецтв та літератури»; У тому ж році він був музичним керівником Симфонічного оркестру Гуанчжоу. У 2005 році він очолив Китайський філармонічний оркестр, що вирушив у світове турне, яке тривало понад 40 днів; Того ж року італійський уряд нагородив його званням «Лицар Ордену Республіки». У 2008 році він диригував Китайським філармонічним оркестром та хором Шанхайського оперного театру, виконавши Реквієм Моцарта у Ватикані. З 2009 року по теперішній час призначений керівником і головним диригентом

Шанхайського симфонічного оркестру [210].

В останні двадцять років диригентської кар'єри Юй Лун подорожував Чехією, Угорщиною, Францією, Німеччиною, Італією, Нідерландами, Швейцарією та іншими місцями, щоб диригувати операми та симфоніями, накопичивши великий досвід. Але за довгі роки диригування переважно симфонічною музикою, він не забував про диригування оперою і ніколи не відчужувався від неї. Навіть диригуючи Китайським філармонічним оркестром у концертній опері «Кармен», Юй Лун зробив спробу розкрити ще один бік своєї художньої творчості – він спробував бути режисером цієї опери.

«Більшість диригентів у світі не можуть вибирати режисуру при виконанні опери не тільки тому, що робоче навантаження збільшується в геометричній прогресії, але, що важливіше, це означає, що диригент повинен увійти в майже зовсім нову область, яка приносить нові, а іноді й потенційно великі ризики, але у разі успіху це матиме захоплюючі ефекти, тому що дві величезні галузі музики та театру призведуть до конвергентної та єдиної концепції», – сказав Юй [254, с. 12]. Його спроба режисури концертної опери «Кармен» стала успішною та отримала теплі відгуки критиків.

Юй Луна іноді порівнюють з «музичним мостом», що доносить класичні шедеври багатьох світових майстрів мистецтва до китайських меломанів, а також представляє чудову китайську музику і твори мистецтва перед меломанами з усього світу [188]. Уважні шанувальники музики підрахували, що лише Китайський філармонічний оркестр співпрацював майже із 500 китайськими та зарубіжними артистами [222, с. 48]. Саме завдяки замовленням Юй Луна, які він робив від імені таких китайських мистецьких установ, як Пекінський міжнародний музичний фестиваль, Китайський філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр Гуанчжоу та Шанхайський симфонічний оркестр, багато світових майстрів отримали змогу зробити світові прем'єри своїх творів на китайській музичній сцені.

2.3. Діяльність китайських диригентів симфонічним оркестром молодшого покоління

2.3.1. Лі Сінцао (нар. 1971) – «один із ста людей, які можуть вплинути на Китай у XXI столітті»

Лі Сіньцао – видатний китайський диригент,[27] директор Китайського симфонічного оркестру, президентом Китайської консерваторії, заслуженим професором Центральної консерваторії та віце-головою Китайської асоціації музикантів [223]. З 1983 року він вивчав флейту в Юньнаньській художній школі. Одного разу, коли Лі Сіньцао був підлітком, Академія мистецтв провінції Юньнань у Китаї провела захід із набору студентів. Лі Сіньцао сам зареєструвався на цей іспит і був прийнятий з відмінними оцінками[28]. Але мати Лі Сіньцао вважала, що навчання музиці це важкий шлях. Через роки Лі Сіньцао зрозумів слова своєї матері. Лі Сіньцао сказав: «У виконавців немає

[27] Народився в Юньнані. У його пам'яті вдома завжди була музика, а мати завжди любила співати йому «Мій любий батько» та «Я люблю тебе, Китай». Лі Сіньцао згадував: «Моя мама закінчила Тяньцзіньську консерваторію, до цього навчалася грі на скрипці, а потім через травму вступила на вокальне відділення, сопрано» [223]. Лі Сіньцао ще у дитинстві на слух вивчив багато чудових пісень, а також любив підспівувати, музика була інтегрована в його життя..

[28] 1983 року провінційна художня школа Юньнань вирушила до Баошань для набору студентів. Стоячи обличчям до вчителів приймальної комісії, Лі Сіньцао виконав на губній гармошці «Пісню пастуха» та заспівав найпопулярнішу пісню «Прощавай, мамо», яка здивувала вчителів. І що найбільше приголомшило вчителів, то це виступ цієї сільської дитини, яка не вчилася музиці у «зорі, співі та тренуванні слуху». Лі Сіньцао повернувся спиною до піаніно, вчитель натиснув ноту і попросив його заспівати. Він відкрив рота трохи приголомшений, тоді вчитель сказав йому співати все, що він почує. Він наслідував його приклад, «наспівував». Вчитель натиснув на клавішу, Лі Сіньцао промимрив, спробував кілька разів поспіль і насправді все вийшло. Вчитель «клацнув» і натиснув знову, і цього разу Лі Сіньцао завмер. «Я не можу це заспівати, ти натиснув три ноти разом, як я можу це заспівати? У мене лише один голос», – сказав юнак.

– Ви чуєте три тони? Так співайте їх окремо.

– Так, співати знизу догори чи згори донизу?

– Добре!

Лі Сіньцао співав зверху до низу. Точно! Вчитель натиснув ще чотири клавіші одночасно, і він знову заспівав правильно. Вчителі були збентежені. Ніхто не міг пояснити, як ця дитина, яка не отримала професійну підготовку, може мати такий добрий слух і музичне чуття, такий талант, який не можна упустити. Таким чином, Лі Сіньцао став учнем флейтиста Юньнаньської провінційної художньої школи. Треба зазначити, що до приходу до школи він вже був командиром роти.

дитинства, бо якщо ви хочете досягти успіху в музиці, вам потрібно багато практики та навчання» [223].

У 1989 році Лі Сіньцао вирушив до Пекіна один із сумками на спині і подав документи до Центральної консерваторії, вищої школи китайської музики. На щастя, він пройшов як професійні курси з флейти[29], так і диригентські та культурні курси. Таким чином, Лі Сіньцао нарешті вступив до Центральної музичної консерваторії та підхопив свою улюблену естафету. З 1989 молодий музикант навчався на диригентському факультеті Центральної консерваторії під керівництвом диригента професора Сюй Синя.

«На першому курсі моя музична основа була дуже слабкою, тому я міг лише більше практикуватися на фортепіано, читати більше партитур, більше аналізувати, більше розмірковувати та більше працювати. Тому що для диригентів дуже важливими є уроки з базової теорії, акустики, контрапункту, аналізу музичних стилів, структурний аналіз творів, оркестрування, поліфонія, ці заняття особливо стомлюючі і справді змусять людей навчитися рвати кров'ю» [223], – згадував Лі Сіньцао зі слабкою усмішкою. Хоча це було важко і нудно, він вистояв і всього за один рік повністю надолужив втрачене. З другого курсу його домашні завдання завжди були найкращі на всьому відділенні. У 1993 році він посів перше місце у Першому національному диригентському конкурсі.

Через випадковість у 1996 році Лі Сіньцао, який знав лише десять речень німецькою мовою, відмовився від квітів, оплесків та комфортного життя вдома і вирушив до Австрії один, щоб вчитися диригуванню у Віденській консерваторії у професора Леобальда Хаага. Здається, що все повернулося на круги свої. Вперше, коли Лі Сіньцао увійшов до класу своїх мрій, професор зробив йому сердиту догану. Через мовний бар’єр професор безцеремонно попросив його вивчити мову протягом року, перш ніж увійти до аудиторії. Лі Сіньцао був збентежений, він планував навчатися у Відні щонайбільше два

[29] Пізніше він працював флейтистом Симфонічного оркестру Китайського радіо.

роки, і якби він цілий рік витратив на вивчення мови, то часу на професійне навчання залишилося б мало. Тому він намагався робити найнудніші речі як розвагу. Він щодня запам'ятовував слова, спілкувався з сусідами по кімнаті, щодня відвідував п'ятигодинні інтенсивні заняття, а всі вихідні проводив за німецькою мовою. Через три місяці він запитав свого вчителя німецькою мовою: «Чи можу я прийти на заняття?». Професор поговорив з ним кілька хвилин, потім ще десять хвилин, здивувався, а потім емоційно і урочисто сказав студентам: «Китайці справді приголомшливі, вони розумні та працьовиті. Раніше я не зовсім вірив у це, але сьогодні я хочу представити вам члена цієї працьовитої нації, Сіньцао Лі з Китаю» [291].

1997 року Лі Сіньцао завоював другу премію на 45-му конкурсі диригентів у Безансоні у Франції, у тому ж році, як помічник диригента професора Леобольда Хаага, він виступав у Китаї з оркестром Віденської державної опери. Коли Лі Сіньцао, якому було трохи за двадцять, стояв на подіумі національного симфонічного оркестру і кілька разів репетирував із багатьма провідними старими музикантами, він отримав коментар: «Цей молодик не схожий на новачка, і ви можете бачити на репетиції, що він дуже досвідчений» [223]. Це дивно, але хлопчик готувався до місця диригента з тринадцяти років. Лі Сіньцао організував у школі оркестр, який на піку свого розвитку налічував понад сорок людей, а сам був диригентом.

Музикант використав свій реальний виступ, щоб розвіяти сумніви одне за одним. Лі Сіньцао сказав: «Мистецтво музичного виконання проявляється на сцені лише на коротку мить, але за цим стоїть важка робота і нудне повторення день у день. Мабуть, життя музиканта найпрозаїчніше» [291, с. 36]. Проте коли його запитали про майбутні цілі, Лі Сіньцао прямо відповів: «Для диригентів справжній золотий період настає після 70 років, і мені ще доведеться пройти довгий шлях. Говорячи про цілі, я цього не роблю. Це крок за кроком, але цей шлях повільно покращується» [291, с. 36].

«Основні навички Лі Сіньцао всеосяжні та міцні, добре розкривають конотацію музичних творів, вміють вчасно знаходити та вирішувати проблеми

у виконанні оркестру, він має чіткі вимоги, лаконічні прийоми та сильну здатність керувати оркестром», – висловлювався про музиканта відомий диригент Бянь Цзушань [291, с. 36]. В газеті New York Times написали, що «енергійний диригент Лі Сіньцао завжди прагнув зрозуміти стиль західної музики, і його обробка фраз та музичне виконання переконливі» [цит. за: 223], а в огляді «Washington Post» зазначили, що «Лі Сіньцао показав себе видним і адаптованим диригентом, який володіє всіма видами репертуару» [там само].

З 1999 році Лі Сіньцао був постійним диригентом Китайського національного симфонічного оркестру та головним диригентом Центрального балету. У тому ж році він очолив Китайський національний симфонічний оркестр у турне Японією, диригуючи спільно з Чень Цзохуаном. У 2000 році він був названий одним із «100 молодих людей, які можуть вплинути на Китай у 21 столітті» за версією China Youth [242]. У 2002 році диригент очолив Китайський національний симфонічний оркестр на гастролях у Японії, Австралії, Німеччині, Іспанії, Португалії, Тайвані та інших країнах та регіонах для виїзних виступів. 2003 року диригував прощальним сценічним концертом віолончеліста Растроповича. У 2006 році він диригував Китайським національним симфонічним оркестром у 8 містах, включаючи Нью-Йорк, Бостон та Чикаго.

2007 року Лі Сіньцао диригував «Концертом» церемонії закриття Китайсько-російського року культури в Москві; Того ж року він був запрошений музичним керівником опери Лі Бай в Американському центрі оперного мистецтва. У липні він диригував Китайським національним симфонічним оркестром, який виконав оперу Пучіні «Тоска». Диригуючи оперою, Лі Сіньцао розглядав кожного актора та оркестр як єдине ціле, і оркестр мав не лише акомпанувати акторам, він просив акторів також інтегруватися на весь оркестр та разом створювати імпульс. Саме завдяки його чудовій майстерності опера, якою він диригує, є єдиним цілим, навіть якщо окремі герої та актори роблять якісь помилки і грають ненормально, вони слідуватимуть загальному напрямку музики і мчать до кінця.

Лян Вей в дослідженні про диригентський стиль Лі Сіньцяо писав, що симфонія Гайдна № 96 «Чудо» під керівництвом китайського майстра «не пов’язана кайданами класичної метафізики, і він черпає гумор і дотепність у музиці своєю власною мудрістю» [223]. Диригентська інтерпретація симфонічної поеми Ріхарда Штрауса «Дон Жуан» змусила його «відкрити своє серце для аудиторії…, а Бетховенська симфонія No 2 у виконанні Лі Сіньцао має помірний добре продуманий темп, звучання оркестру повне, але не роздуте, а тембр твердий, але не грубий» [там само].

Лі Сіньцао часто повторював вираз видатного австрійського диригента Г. фон Караяна: «Щоб стати диригентом, потрібно десять років роботи; а щоб бути добрим диригентом, потрібне ще одне десятиліття» [там само]. Однак Лі Сіньцао, схоже, є винятком. У віці 20 років він вже успішно співпрацював із відомими вітчизняними оркестрами, такими як колишній Центральний оркестр та Шанхайський симфонічний оркестр; У віці 23-х років він став головним диригентом Центрального балетного оркестру Китаю. У віці 28 років він очолив Китайський національний симфонічний оркестр в історичному турне по всьому світу. Він є першим китайським диригентом, який увійшов до Віденської державної опери, щоб диригувати Віденським симфонічним оркестром, він також гастролював по всім країнам заходу. Прослухавши його концерт, Лі Фан сказав лише одну фразу: «Цей оркестр під керівництвом Лі Сіньцао гідний нашого поклоніння» [291]. В даний час Лі Сіньцао є президентом Китайської музичної консерваторії, і на додаток до своїх звичайних виконавчих обов'язків він також старанно працює у сфері освіти та викладання.

2.3.2. Чжан Сянь (нар. 1973) – творча співпраця китайської жінки-диригента із оркестрами Європи та Америки

Чжан Сянь, китайська дириденткa[30], музичний керівник Симфонічного

[30] Чжан Сянь народилася в музичній артистичній родині в Даньдуні 1973 року. Батьки назвали її «Сянь», сподіваючись, що їхня дочка в майбутньому продовжить музичну кар'єру.

оркестру Верді в Мілані, Італія, та музичний керівник Нідерландської національної академії виконавства. Її репрезентативною роботою стало «Одруження Фігаро», виконане Симфонічним оркестром Верді під її керівництвом [157].

У віці 18 років Чжан Сянь була прийнята на диригентський факультет Центральної консерваторії, де навчалася диригуванню у професора У Лінфеня. Коли їй було трохи більше 20, Чжан Сянь виправдала сподівання своїх батьків, бо на неї звернули увагу, коли вона диригувала «Весіллям Фігаро» у Центральному оперному театрі. У 1998 році вона сама поїхала до Сполучених Штатів Америки, щоб отримати докторський ступінь з диригування в Музичній консерваторії Цинциннаті. Сянь почала диригувати оркестром коледжу [157].

2002 року відомий диригент Лорін Маазель (1930–2014) заснував «Конкурс диригентів Maazel-Vilar». Як учасниця жіночої статі, Чжан Сянь зіткнулася з більшим тиском, ніж інші, і, нарешті, виділилася у змаганні серед сильних суперників, змагаючись з іншими диригентами. Перше місце мав посісти лише один виконавець. Конкурсний процес виявився для неї незабутнішим за кінцевий результат. Цілий тиждень фіналу вона виходила на сцену Карнегі-холу, і була повністю занурена в музику, доки її диригентська паличка піднімалася і опускалася. З того часу вона зрозуміла, що шлях уперед це «використовувати будь-яку можливість опинитися на сцені» [138].

Це був поворот у кар’єрі Чжан Сянь. Після перемоги в конкурсі Маазель призначив її помічником диригента Нью-Йоркського філармонічного оркестру, тобто, своїм заступником. На цій посаді вона дала безліч концертів, а наступного року «гостьовим» колективом Чжан Сянь став ще і Чикагський симфонічний оркестр. За роки роботи в Нью-Йоркській філармонії Чжан Сянь мала можливість працювати з багатьма визначними диригентами, і набутий

Її перше піаніно було куплено її батьком та зібрано з повного набору деталей. Чжан Сянь почала навчатися грі а фортепіано під керівництвом батьків у віці 3 років. У віці 12 років її прийняли до середньої школи при Центральній консерваторії. Чжан Сянь закінчила школу при Центральній консерваторії музики за професією музикант.

нею досвід, на її думку, був цінним.

Лорін Маазель приділяв велику увагу її підготовці. Водночас на неї глибоко вплинула ефективна репетиційна робота майстра та його стиль, він завжди зберігав високу концентрацію під час виступів. 7 лютого 2004 року Чжан Сянь, як диригент із материкового Китаю, вперше керувала оркестром для виконання «Концерту для молоді». Після цього виступу Маазель багато разів влаштовував їй диригування оркестром. Поступово вона також отримала визнання оркестру та публіки. Вона подобалася за сильний вибуховий характер, унікальне розуміння творів та спокійний спосіб життя. Чжан Сянь працювала заступником диригента Нью-Йоркського філармонічного оркестру з 2005 до 2008 року.

З 2009 року Чжан Сянь є музичним керівником Симфонічного оркестру Верді в Мілані, Італія, а з 2011 року також є музичним керівником Голландської національної академії виконавства. Також як запрошений диригент Чжан Сянь продовжує тісно співпрацювати з відомими оркестрами, такими як Філармонічний оркестр Лос-Анджелеса, Національний симфонічний оркестр у Вашингтоні, Чикагський симфонічний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр. Вона казала: «Я відчуваю, що мене веде музика, ніби доля все влаштувала, і мені залишається тільки слідувати їй» [157].

В очах багатьох людей диригентський подіум завжди монополізований чоловіками, а жінки часто перебувають на межі диригування. Але Чжан Сянь, яка вже багато років присутня на європейській та американській музичній сцені, не сприймає це всерйоз. Вона сказала, що за роки її перебування в Європі та США музиканти, з якими вона співпрацювала, ніколи не виявляли до неї «особливого піклування», бо вона була жінкою. Для неї немає так званої особливої ідентичності «жінки-диригента», вона як диригент нічим не відрізняється від чоловіка.

«Музика є музика і не має нічого спільного зі статтю», – дуже твердо сказала Чжан Сянь. На її думку, безглуздо приділяти надто багато уваги ґендерним відмінностям серед музикантів: «Як і у багатьох піаністок, музика,

яку вони грають кінчиками пальців, часто більш “чоловіча”, ніж у піаністів-чоловіків. Чи можете ви сказати, що є різниця між чоловіками та жінками?» [157].

Найбільше вплинув на творчу особистість Чжан Сянь її перший прямий начальник Лорін Маазель. Вона згадувала, що «його диригентські навички справді першокласні. Він робить жести один за одним, нічого не кажучи, і музиканти все розуміють. Я перебувала під його впливом у багатьох відношеннях. Він дуже ефективно виконує справи і ніколи не втрачає жодної хвилини під час репетицій. Поступово я теж намагалася економити час під час репетицій» [там само]. Чжан Сянь має звичку запам’ятовувати музику та диригувати. На її думку, це пов’язано не тільки з суворою освітою професора Чжан Сяоіна в ранні роки, але також вона невіддільна від впливу Маазеля. «Звичайно, моя пам’ять непорівнянна з його. Бо у Маазеля – це надприродна досконала цифрова пам’ять» [там само].

Хоча у своїй диригентській кар’єрі Чжан Сянь найбільше перебувала під впливом Маазеля, але коли її спитали хто її «кумир», яким вона захоплюється найбільше, Чжан Сянь назвала покійного диригента Карлоса Клейбера: «Його музичні досягнення були приголомшливими» [там само]. Залишивши батьківщину у 1998 році, Чжан Сянь протягом 10 років працювала за кордоном. За цей період, за винятком двох випадків співпраці із Симфонічним оркестром Гуанчжоу та Китайським філармонічним оркестром, вона мала лише кілька можливостей повернутися на батьківщину для виступів. «Мій графік виступів занадто щільний, – сказала Чжан Сянь, – а шлях до Китаю занадто довгий, тому часто буває важко знайти час» [там само]. Довгі роки розлуки з батьківщиною привели до того, що Чжан Сянь відчуває себе незнайомою із сучасним Китаєм, але турбота китайської диригентки про свою батьківщину не зменшилась. Співпрацюючи з китайцями, вона відчуває теплі емоції, бо це рідна музика. Чжан Сянь сказала, що вона завжди сподівалася просувати більше китайських музичних творів у Європі та США. «Я часто виконую твори Чень І в Сполучених Штатах», – сказала Чжан Сянь, але також висловила розчарування:

«Все ще мало китайських творів, доступних для виконання на Заході» [74].

2.3.3. Чжан І (нар. 1976) – «найкращий китайський диригент, сповнений "танцювального почуття"»

Чжан І[31], заступник директора, художній керівник та диригент Симфонічного оркестру Національного балету Китаю [219]. Протягом двадцяти років Чжан І керував симфонічним оркестром Національного балету Китаю, який постійно просувався вперед: від всесвітньо відомих класичних танцювальних драм, як «Лебедине озеро», «Жизель» та «Дон Кіхот» до специфічного репертуару Китайського національного балету Китаю зокрема, таких творів як «Червоний жіночий загін», а в останні роки поставлена серія високо оцінених оригінальних китайських балетів, таких як «Душа журавля», «Дуньхуан», «Імен», «Квітучі квіти» та «Століття». Але Симфонічний оркестр Національного балету Китаю не лише супроводжує танцювальні драми. Під керівництвом Чжан І оркестр перетворився на потужну китайську симфонічну силу із захоплюючим сезонним плануванням та здатністю виконувати масштабні симфонічні твори Бетховена, Брамса, Малера та Шостаковича.

У 1994 році він став диригентом Китайського молодіжного симфонічного оркестру та виступав у Пекіні, Шанхаї та інших місцях. У 1995 році він записав свій перший набір лазерних дисків і очолив трупу в Малайзії та Сінгапурі, де був оцінений королем і королевою Малайзії і високо оцінений місцевими засобами масової інформації як «блискучий, неймовірно харизматичний молодий диригент» [290].

У червні 1996 року він диригував прем'єрою опери Моцарта «Жіноче серце» у Пекіні, яка викликала фурор. У вересні він очолив китайський молодіжний симфонічний оркестр у Гонконзі для двох виїзних виступів.

[31] Чжан І, етнічний хань, почав навчатися гри на скрипці у віці п'яти років, вступив до початкової школи при Центральній консерваторії у 1983 році, а у 1990 році вступив на диригентський факультет Центральної консерваторії під керівництвом професора Сюй Сіня та отримав сильну підтримку від професора Цзі Жуйкай.

Вперше в Китаї він диригував та виконував такі твори, як «Історія солдата» Стравінського, «Телефонна книга» Токе, «Дев'ять коней» Е Сяогана, «Таоцін» Чень Цигана та інші твори. Він працював з Шанхайським симфонічним оркестром, Центральним китайським оркестром, Центральним балетом, Китайським молодіжним симфонічним оркестром, Китайським національним симфонічним оркестром, Гонконзькою симфоністою, Центральним оперним театром, диригував Центральним балетом на балах.

Чжан І диригував Китайським молодіжним симфонічним оркестром та Молодіжним симфонічним оркестром Центральної консерваторії. В даний час він є заступником директора та музичним керівником Національного балету Китаю та постійним диригентом Симфонічного оркестру Центрального балету Китаю. Коли музиканту було лише 30 років, він став першим музичним керівником Китайського балету, єдиної балетної трупи в Китаї, яка має власний симфонічний оркестр. За останні 20 років Симфонічний оркестр Китайського національного балету виступав наживо не лише для супроводу танцювальних драм, а й посів перше місце в Китаї як незалежний симфонічний оркестр. Озираючись назад на 20-річну історію, Чжан І, сповнений натхнення, сказав: «20 років співпраці з Центральним балетом були найщасливішим часом у моїй кар'єрі, ці роки мені пощастило бути поруч з музикою та танцями. Центральний балет – мій теплий будинок і наша історія з ним ніколи не закінчиться» [219, с. 4].

Серед китайських музикознавців поширена думка, що Чжан І — диригент, який найбільше розуміється на танцювальній драмі. Природно, це зумовлено його зв’язком з Центральним балетом, до співпраці з яким він вперше долучився в 1996 році, коли Чжан І було всього 24 рок. Молодий чоловік, який щойно закінчив диригентське відділення Центральної консерваторії завжди з достоїнством заперечував: «нас там не вчили як диригувати китайською танцювальною драмою, чи добре диригувати «Лебединим озером». Диригентська майстерність – це універсальне поняття».

Чжан І згадував, що коли він вперше прийшов до репетиційної зали

Центрального балету його вразила наступна сцена. Він побачив, як Фен Ін, яка зараз очолює Центральний балет, спрямовувала руки до Чжу Янь[32], нинішньої заступниці директора та головної зірки. Чжу Янь тихо плакала через біль у ногах, і Фен Ін суворо запитала її: «Але ти все ще можеш стрибати?». У цей момент крізь сльози, які вона не могла стримувати, Чжу Янь, тихо сказала: «Я можу стрибати». І, стиснувши зуби, продовжила репетицію. Ця сцена змусила Чжан І перейнятися благоговінням перед мистецтвом балету, і в глибині душі він подумав, що взагалі не має права погано диригувати «Лебединим озером» [там само].

Чжан І вважав свій успіх визнанням тому факту, що йому пощастило зустріти гарних вчителів на шляху до здійснення своєї мрії. Просуванню по службі та удосконаленню навчання також сприяла можливість співпрацювати з найвидатнішими оркестрами та музикантами в Китаї та за кордоном: «Я мав можливість освоїти достатню кількість прекрасних творів» [там само].

Причина успіху Чжан І можливо, також полягає в тому, що, у нього немає самообмежень: «Я готовий спробувати будь-яку можливість» [219, с. 4]. Він навмисно не визначає меж і не обмежує себе ані в стилі, ні у періоді, формі або жанрі своїх робіт. Все, що розширює рамки його творчості та можливості співробітництва, для нього нове та цікаве. Саме ця мотивація до «нескінченних можливостей» дозволила реалізувати його музичні ідеали та зробила яскравим його життя.

Кажуть, що диригування Чжан І сповнене плавного «танцювального почуття», яке невіддільне від його 15-річного досвіду роботи музичним керівником Центрального балету. За час свого перебування за диригентським пультом він не лише диригував найрізноманітнішим балетним репертуаром, а й співпрацював із багатьма відомими балетними трупами світу. Він продовжує розширювати межі та можливості балетного симфонічного оркестру. Він сам

[32] Чжу Янь почала танцювати балет, коли їй було дев'ять років. Після закінчення Пекінської танцювальної академії у 1995 році вона приєдналася до Національного балету Китаю, де у 2004 році стала солісткою. З 2013 року вона є провідною прима-балериною компанії.

став справжнім «китайським диригентом, який найкраще знається на балеті» [290].

З диригентської точки зору Чжан І має свої погляди на балет та балетну музику. Він вважає, що відносини між танцем і музикою повинні доповнювати одне одного і досягати одне одного, а головне – добре співпрацювати. Що стосується музики, то балетна музика має значну незалежність і високу самоцінність. У ХХ столітті проведення концертів балетної музики стало нормою у багатьох країнах. Навіть багато відомих раніше балетів зараз більше не ставиться, але музика, як і раніше, виконується і широко поширена.

За останні двадцять років від створення професійного симфонічного оркестру під ретельним керівництвом Чжан І, рівень виконавства сучасного Центрального балетного оркестру зріс до міжнародного визнання. Професіоналізм та організаторські здібності Чжан І находять ухвалу і шану серед музикантів. У 2002 році Чжан І, який ще не закінчив навчання в Німеччині, отримав оливкову гілку від Центрального балету, і керівники Центрального балету багато разів запрошували Чжан І повернутися до Центрального балету. Чжан І зізнався: «Я був залучений до запеклої ідеологічної битви. Можливість вчитися та працювати за кордоном дуже корисна для людей, які займаються класичною музикою, і навіть, якщо я вже закінчив аспірантуру, мені все ще було замало. Я був у Німеччині лише три роки» [219, с. 5]. Але можливість працювати у Центральному балеті, безперечно, мала величезну привабливість для Чжан І, якому було лише 30 років.

Центральний балетний оркестр на той час налічував лише понад 40 осіб, що подобалося далеко не всім, і багато хто вважав його «придатком до балету». На думку Чжан І, це було величезною проблемою: «Якби це був зрілий оркестр, мене ніхто не запросив би бути директором у такому молодому віці. Але саме тому, що в мене було багато можливостей для покращення, я отримав можливість виступати» [там само]. Наприкінці 2002 року Чжан І офіційно був прийнятий на роботу до Центрального балету та очолив Центральний балетний

оркестр.

Багато хто говорить, що Чжан І «тримає в руці не диригентську паличку, а чарівну паличку, що перетворює каміння на золото» [там само]. Під керівництвом Чжан І Центральний оркестр балету пройшов шлях від невеликого гурту у оркестровій ямі до широко відомого сценічного мистецького центру, став одним із найактивніших і найвпливовіших оркестрів Китаю. Однак цей процес не відбувався відразу. «Двадцять років тому ринок класичної музики в Пекіні був дуже маленьким, вистав було мало, аудиторія була мізерною, і якби ви використовували стан Центрального оркестру балету в той час, щоб заробити гроші, це безперечно не спрацювало б» [там само].

Чжан І рано зрозумів, що для незрілого Центрального балетного оркестру неможливо давати концерти, які були б комерційно успішними, тому він склав у своїй голові п'ятирічний план майбутнього розвитку. «Перші кілька років були переважно для того, щоб завершити роботу над гарним супроводом балетної вистави, але недостатньо було супроводжувати балет, потрібно було задіяти симфонічну музику, щоб покращити виконання кожного. Необхідно було збільшити кількість репетицій та проводити концерт щороку, щоб музиканти виступали на сцені» [290].

Після кількох років завзятих репетицій Китайський балетний оркестр нарешті відкрив більше можливостей для своїх виступів. У 2007 році створення Національного центру виконавських мистецтв Китаю дуже покращило ситуацію в симфонічному мистецтві Пекіна. «Великий театр – це ярмарковий майданчик, де можна показати і так би мовити, «продати себе». Яким би ти не був популярним, чи ні, ти матимеш змогу виступити. І це, можна сказати, стало величезним стимулом для розвитку Центрального оркестру балету» [219].

Після відкриття Національного центру виконавських мистецтв головним гравцем тут став Центральний оркестр балету. Щорічно Центральний оркестр балету дає понад десять концертів у Національному центрі виконавських мистецтв, і кожен із них має відмінну репутацію. Для того, щоб закріпитися на цій сцені, Чжан І має унікальну винахідливість в виборі репертуару: «Щоб

утримати публіку, шоу має бути привабливим, і за стільки років ми майже не повторювали репертуар при виконанні в Національному центрі виконавських мистецтв» [там само]. Під керівництвом Чжан І Центральний балетний оркестр більше не обмежується супроводом балетних вистав, він може не лише керувати класичними творами Моцарта, Бетховена, Малера та інших майстрів, а й інтерпретувати твори сучасних композиторів із Китаю та з-за кордону.

За останні 20 років Симфонічний оркестр Національного балету Китаю під музичним керівництвом Чжан І не тільки завершив швидкий розвиток Китайського балету, а й увійшов до кращих вітчизняних симфонічних оркестрів у якості незалежного симфонічного оркестру. Директор Національного балету Китаю Фен Ін сказала про Чжан І: «За 20 років роботи як диригент нового покоління, Чжан І вивів загальну міць Національного балету Китаю на нову висоту, а як його музичний керівник він досяг якісного стрибка у художньому вираженні. Його унікальний репертуар, глибокі виконавські навички та самобутній музичний стиль не лише здобули широку похвалу в музичній індустрії, а й набули безліч відданих шанувальників. 20 років невпинних пошуків та копітких досліджень зробили Чжан І по-справжньому нашим «танцюристом». Він наш важливий промоутер, який вкладає душу та дає крила музиці» [290].

Висновки до Розділу 2

У новітній історії Китаю, яку прийнято відраховувати з початку XX століття, бурхливо почали розвиватися багато напрямів культури та мистецтва, але зауважимо, що Китай на той час уже мав багату культурну спадщину. Колишній Китай був довгі роки закритим від світу, але на перетині XIX-XX століть країна почала швидко змінюватися і відкриватися світу; і, своєю чергою, став переймати у світу його досягнення. У сучасних китайських і європейських, зокрема, музикознавчих роботах можна прочитати про феномени «злиття», «взаємовплив», про «синтез західних та східних культур та

стилів» і т. ін. На цьому історичному тлі відбувалося становлення сучасного мистецтва диригування, яке уособлювали персоналії, про які йдеться у даному розділі. Всі представлені «творчі портрети» диригентів симфонічного оркестру як колективу, що прийшов до Китаю із Європи, таким чи іншим чином пов’язані із західноєвропейськими принципами музичного мистецтва, знанням репертуару та європейського інструментарію.

Більшість диригентів старшого покоління є безпосередніми свідками та учасниками подій, що відбулися під час боротьби за незалежність та зміни державного устрою Китаю та навчалися у західноєвропейських музикантів. Це – Хуан Іцзюнь, Лі Делунь, Хань Чжунцзе, Цао Пен, Лін Кечанг, Чжен Сяоін. Люди, хто був зовсім юним на момент проголошення незалежності КНР, надалі стали свідками, а найчастіше і мимовільними жертвами Культурної революції. До таких можна віднести Яо Гуаньжуна, Бянь Цзушаня, Чень Сеяна. Однак, ці сумні події активізували багатьох музикантів більше прагнути до возз’єднання з цивілізаційним світом, навчатися і сприймати європейський і світовий досвід. Перед диригентами молодшого покоління відкрилися ще більші можливості вчитися і гастролювати в різних країнах світу. Це – Тань Ліхуа, Ху Юньян, Чжан Гоюнь, Юй Лун, Лі Сінцао, Чжан І, Чжан Сянь.

РОЗДІЛ 3
ВИДАТНІ ПОСТАТІ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ КИТАЙСЬКИМ ОРКЕСТРОМ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА ДИРИГЕНТИ – УНІВЕРСАЛИ

3.1. Найяскравіші представники диригування китайським оркестром традиційних інструментів

3.1.1. Пен Сювень (1931–1996) – фундатор сучасного китайського оркестру

Пен Сювень[33] – один із засновників сучасного Національного оркестру, піонер сучасної китайської національної оркестрової музики. Пен Сювен – відомий сучасний композитор, оркеструвальник і диригент в Китаї, а також один із засновників сучасних оркестрів традиційних інструментів. За останні 40 років він написав і аранжував понад 400 етнічних оркестрових творів, а також брав участь у створенні та створенні одного з найважливіших етнічних оркестрів у країні – China Broadcasting Chinese Orchestra. Своє прагнення збудувати нову китайську культуру він втілив у реформування національної оркестрової музики. Пен Сювень з дитинства навчався грі на ерху, піпі та інших китайських музичних національних інструментах. Формальної музичної освіти не отримав. У 1949 році він закінчив Комерційний коледж і в 1950 році прийшов на роботу на Народну радіомовну станцію Чунціна щоб вести передачі з народної музики та опери [232].

У 1952 році Пен Сювень був переведений до китайського оркестру Центрального радіомовлення Китаю, а в 1953 році був призначений диригентом і композитором оркестру. У цей період він написав і аранжував серію народної музики і заснував перший національний оркестр Китаю. У 1957 році в Москві на Всесвітньому молодіжному фестивалі художніх конкурсів Пен Сювень

[33] Народився в Хубеї, Ханькоу, (Ухань). Пен Сювень народився в Ханькоу на річці Янцзи в 1931 році. Втрата сім'ї, яку він переніс у дитинстві, породила в ньому гаряче очікування та почуття відповідальності за країну та націю. Можливо, через своє походження з вченої сім'ї він, як і багато традиційних китайських літераторів, вирішив використати своє життя, щоб взаємодіяти з часом та змінити історію.

диригував Китайським оркестром Центрального радіомовлення Китаю, виконавши свої аранжування «Весняна річка, місячна ніч» і «Золота змія», «Божевільний тань» [232].

Під час Культурної революції музична кар'єра Пен Сювеня змушена була перерватися. У цей час він складав вірші Тан і тексти пісень, які покладав на музику. Після Культурної революції у 1979 році Китай відвідав з концертом знаменитий американський скрипаль Ісаак Стерн. Його поїздка до Китаю була знята американським режисером Аланом Міллером, який зробив з цього відео документальний фільм «Від Мао Цзедуна до Моцарта». У саундтрек фільму увійшла адаптація американського романсу «О, Сюзанна» Пен Сювеня. Адаптація народної пісні в стилі кантрі, зіграна фольклорним китайським оркестром, викликала захоплення слухачів і в Китаї, і в Америці [там само].

У 1981 році його було призначено запрошеним диригентом Гонконзького китайського оркестру. У тому ж році він став художнім керівником китайського оркестру радіомовлення China Broadcasting.У середині 1980-х років Пен Сювень створив безліч масштабних творів народної музики, таких як Концерт для ерху «Непохитний Су У», Симфонічні вірші «Вправи з проточною водою», «Хуай», «Фантазія про теракотових воїнів Цинь» та інше.

Музикант помер у Пекіні 1996 року. За тиждень до смерті він написав партитуру до «Увертюри до Гонконзького фестивалю». Після його смерті музична індустрія Китаю назвала його «майстром національної музики», а Гонконгський китайський оркестр оголосив, що Пен Сювень займе довічну посаду художнього керівника оркестру.

Пен Сювень зробив видатний внесок у створення та розвиток сучасних китайських національних оркестрів. Він скористувався західною класичною музичною гармонією, перейняв західні методи оркестрування, застосував стандарти виробництва західних музичних інструментів до національних китайських і формував національні оркестри Китаю за власною моделлю, яка стала відома як «модель Пена Сювеня». Майже всі більш-менш відомі національні оркестри Китаю з середини XX ст. запозичили його модель

організації оркестру, яка стала найбільш представницькою формою оркестру в Китаї.

Теоретик музики та професор Центральної музичної консерваторії Ліан Маочунь писав про модель Пен Сювеня: «Ця модель в основному стосується створення великих етнічних оркестрів, представлених як «китайський оркестр» [204]. Це також стосується національних оркестрових творів, створених у цьому стилі, і, головним чином – це твори самого Пен Сювеня. З 1950-х до 1990-х років твори, створені за цією системою та цією моделлю, стали авторитетною моделлю для музичних колективів, яка була прийнятною для всіх китайців як у всій країні, так і, навіть, у світі. Вчений вважав, що довічна відданість Пен Сювеня народній музичній творчості є його основним і важливим внеском». Лян Маочунь також пояснював історичне походження цієї моделі з точки зору «продовження історичного розвитку», «результату інтеграції Китаю та Заходу», «необхідності розвитку сучасних етнічних груп» і «потреби музичного життя людей» [там само].

Композитор і віце-президент Китайського національного оркестрового товариства Лю Веньцзінь відзначив у посмертній промові: «пан Пен Сювень створив «модель», але він не виступав за стереотипи, а за відносну стандартизацію; він виступав не за симфонізацію, а за симфонічність» [232].

Найвизначнішим досягненням Пен Сювеня є його досягнення в оркестровці народної музики. Його глибоке та всебічне розуміння інструментальної техніки та його майстерне та ефективне використання інструментів, стисла та розумна оркестровка, чутливість до тембру, тонке компонування та внесок у загальне звучання гурту – це найкращі здобутки, які успадкували традиції народної та іноземної культури.

За останні 40 років він написав і аранжував понад 400 етнічних оркестрових творів, а його оркестрування набуло широкого визнання за вишуканість. Як композитор Пен Сювень написав відомі оркестрові твори: «Жниварні гонги та барабани» (у співпраці з Цай Хуейцюанем), Концерт Ху з опери «Непохитний Су У», Концерти для суони «Щасливий урожай», «Тисячі

вітрил на морі», «Сільська вечірка», «Гірський чай Уї», «Свято у рибальському селі», Фантазію для цинь «Теракотові воїни», Симфонічну поему «Вправи плавності», Симфонічну поему «Обійми», музичний вірш (романс) «Журавель у хмарі». Також йому належать Симфонії «Цзінлін» і «Чотири сезони», сюїти, увертюра до Гонконзького фестивалю та безліч оркестрових п'єс. Багато творів Пен Сювеня увійшли в репертуар інших традиційних китайських оркестрів і навіть увійшли до програм багатьох початкових і середніх музичних шкіл.

Пен Сювень завжди усвідомлював зв'язок між музикою та публікою. З цієї причини він ставив написання мелодій на вершину своєї творчості і навіть втішався тим, що люди впізнають його мелодії як народні мелодії. Під час Культурної революції він написав удома понад 300 танських віршів та пісень, щоб полегшити свою внутрішню депресію. Хоча ці партитури не збереглися, вони активізували його здатність писати мелодії.

Жодної професійної освіти в консерваторії він не отримав, всі знання він здобував самотужки. З його ініціативи Китайський радіомовний оркестр багато разів заглиблювався в народ, щоб навчатися грати на гонгах та барабанах так, як грають у Чжоушань, у Внутрішній Монголії, грати на шен так, як це роблять у Цзічжун та грати духову музику та пісні так, як в Гуансі. Тільки поринувши в океан народної музики, національні оркестри можуть знайти нову свободу. Саме опираючись на народну музику Пен Сювен висував унікальні вимоги та своє розуміння конфігурації оркестру та методів гри. При диригуванні та виконанні кожного твору він показував свій неповторний стиль. Його музика дає людям відчути, що художня творчість аж ніяк не безпідставна: без глибокого життєвого досвіду і традиційних навичок вона хоч і може створити щось нове, але не може створити досконалості і не заслуговує на похвалу [204].

За допомогою аранжування, адаптації, створення нового та інших прийомів він випробував практично всі музичні жанри, такі як ансамблі, сюїти, п'єси, концерти, симфонічні поеми, симфонії та різноманітні оркестрові поєднання. Наприклад, цікаві його адаптації зарубіжної музики, такої як «Танок маленьких лебедів» та «Картинки з виставки». Це зусилля стало всім змістом

його життя. Він ніколи не заперечував, що кожен із сотень його творів має окрему назву, він казав, що «мовить голосом народу і у кожному творі має розповідати про Батьківщину та її історію».

Він був великим шанувальником театру, на його думку, опера – це непереборна гора для китайських музикантів. Він перегукувався з Чен Яньцю, коли писав «Вень Цзі повертається в Хань», «Сльози на безплідній горі» та «Мішок Суолінь», які є хвилюванням національних почуттів і трагічною свідомістю китайців, яка міститься глибоко в душі. Це пісня а капела, яку він створив. Він так багато всього хотів зробити, і йому ніколи було дбати про те, що говорять люди і що відбувається у світі, він просто хотів виграти час у життя. Своїм життям він уже залишив незабутній слід в історії китайської музики XX століття.

Вважається, що Пен Сювень є визначним представником кола сучасної народної музики Китаю, а національне оркестрове мистецтво Пен Сювень є цінним активом у сучасній музичній індустрії Китаю. «Модель Сювень» запропонована ним – це еволюція від народної до професійної музики; він успадкував та розвинув китайську національну музичну традицію для того, щоб привести китайську національну інструментальну музичну культуру у світ, але, зокрема, він визнавав обмеженість національного оркестрового мистецтва.

У статті, присвяченій пам’яті Пен Сювеня, зазначалося, що музикант «був не лише одним із засновників китайського оркестру китайського мовлення, першого професійного китайського оркестру в Новому Китаї, але й одним із засновників сучасної китайської оркестрової системи Китаю. Без накопичення кількох поколінь, починаючи з Датунського оркестру, не було б Пен Сювеня, так само без наполегливої практики Пен Сювеня за останні півстоліття не було б національної оркестрової музики, яка нам відома сьогодні» [232]. Таким чином, у нас є підстави вважати, що пан Пен Сювень належить не лише Китайському оркестру телерадіомовлення, але й усьому китайському народу та всьому світу.

3.1.2. Янь Хуейчан (нар. 1954) – диригент китайського оркестру в тисячу осіб

Янь Хуейчан – китайський диригент і композитор[34]. Восени 1972 року 18-річний Янь Хуейчан вступив до Шеньсійського художнього інституту, колишньої Сіаньської музичної консерваторії. Після вивчення саньсяня у Ван Син'інь, він був рекомендований вчителем Лу Жіжун з тієї ж школи і почав вчитися у Лю Дадуна. У 1978 році музикант вступив Шанхайську музичну консерваторію за спеціальністю «диригент народної музики», навчався у диригента Ся Фейюня і композитора Хе Чжаньхао, Ху Дентьяоін. Він був єдиним студентом, що спеціалізувався на диригуванні народної музики, і єдиним студентом за спеціальністю диригентство народної музики, який пройшов навчання у Ся Фейюня [289].

1983 року на замовлення Шанхайського національного оркестру кіно він написав твір «Симфонічна звукова картина — Звук води». Твір отримав першу премію на конкурсі композицій Шанхайської консерваторії та завоював Національну премію «Премія за створення народної музики» у жовтні того ж року (Друга премія конкурсу). У 1983 році закінчив Шанхайську музичну консерваторію за ступенем бакалавра; у тому ж році він був прийнятий Китайським національним традиційним оркестром як головний диригент і художній керівник Китайського національного традиційного оркестру, що стало відправною точкою його диригентської кар'єри. Восени 1986 року він диригував першим виступом Китайським національним традиційним оркестром у Пекінському концертному залі. До репертуару входили твори «Наказ генерала», «Сон про Західне озеро» та «Друга національна симфонія», а також твір «Осінній ритм», створений самим Янь Хуейчаном [296].

Янь Хуейчан – керівник оркестрової групи із тисячі осіб. У 1987 році йому було надано звання національного диригента першого рівня. У 1987 році він був найнятий як один з трьох диригентів Центрально-Китайського оркестру на

[34] Народився в 1954 році в местечку Хеян, провінція Шеньсі. У старшій школі, під час навчання, він викладав музику у молодших класах середньої школи; школа запропонувала йому залишитися в школі, а театральна трупа округу Хеян також запропонувала йому стати головним учителем банху, але він відмовився.

церемонії відкриття першого Фестивалю китайського мистецтва в Пекіні «Китайська музика тисячі людей» під керівництвом Пен Сюveня і Пак Дуншена, де виконав «Оду Великої стіни». 20 березня він уперше виступив з Гонконзьким китайським оркестром, виконавши «Подорож у Лхасу» Гуань Най-чжуна. У мерії Гонконгу окрім «Подорожі у Лхасу» він виконав «Два джерела відображають місяць», «Увертюру весняного свята» Лі Хуаньчжі та «Симфонічну звукову картину – Звук води», створену ним самим [304, с.115].

1991 року буддійський музичний твір «Сім'я Татхагати» під його керівництвом отримав премію Тайванського звукозапису «Золота паличка»; У тому ж році він виконав музику до двох фільмів, написаних композитором Чжао Цзіпіном, а саме «Підніміть червоний ліхтар» та «П'ять жінок і мотузка».

У 1992 році диригент переїхав до Сінгапуру де працював музичним директором Naxos Singapore Records; у тому ж році був диригентом Сингапурського китайського оркестру, співпрацював з японським скрипалем Такако Нісізакі у спеціальних концертах, того ж року почав займатися створенням власної комп'ютерної музики. За цей період він завершив два альбоми MIDI та народної музики «Хмара» та «Місяць»; У тому ж році диригований ним «Збірник сучасних творів ерху» отримав нагороду Тайванського звукозапису «Золота паличка».

У 1993 році його було найнято на посаду директора відділу виробництва класичної музики в Singapore Style Company. У цьому році, працюючи у Сінгапурі, вперше провів концерт у Тайвані, Китаї []; У тому році він послідовно випустив такі особисті альбоми, як «Yellow River Music Journey», «Jing», «Mountain Ghost» і «General's Order» [255].

1994 року він повернувся до диригентської кар'єри; того ж року він записав духовий концерт «Враження від Дуньхуана» з Китайським оркестром China Broadcasting, а також співпрацював із Центральним оркестром національностей. Оркестр записав «Наказ генерала» та інші диски []; У березні він поїхав до Москви диригувати Російським філармонічним оркестром та записати альбом для виконавців на ерху.

У 1995 році він був постійним запрошеним диригентом Гаосюнського експериментального китайського оркестру на Тайвані, Китай терміном на два роки. 1996 року його просував Пан Сювень, тодішній музичний керівник Гонконзького китайського оркестру, і він обіймав посаду заступника музичного керівника оркестру. 1997 року Янь Хуейчан працював музичним керівником Гонконзького китайського оркестру. У 1997 році Пен Сювень раптово захворів і помер, музичний керівник Гонконзького китайського оркестру році він був членом перевірки Гонконгської академічної ради з акредитації, членом перевірки «Схеми фінансування» Ради розвитку мистецтв Гонконгу та художнім консультантом [186].

У 2001 році він очолив акціонування Гонконзького китайського оркестру з організації першого рівня. У вересні 2001 році Янь Хуейчан виборов «Премію в галузі культури 2001 року», що присуджується урядом Сінгапуру; у жовтні того ж року він виграв золоту медаль від журі Всесвітнього академічного внеску, премію «Золота статуя» від журі за досягнення у галузі світової культури та «Золота паличка знаменитостей Китайського фестивалю мистецтв». Виставка робіт» від журі Китайської міжнародної академії знаменитостей. Премія». У тому року уряд Сінгапуру нагородило його «Культурної премією 2001 року».

У березні 2002 року він диригував Гонконзьким китайським оркестром і випустив альбом традиційних і сучасних китайських симфонічних творів «Теракотові воїни та коні Цінь» та «Звук ландшафту». У жовтні 2003 року його посаду в Гонконзькому китайському оркестрі було змінено на художнього керівника та головного диригента. У 2004 році він був нагороджений Бронзовою зіркою Баухінії головою спеціального адміністративного району Гонконг на знак визнання його досягнень у просуванні китайської музики як диригента. У 2006 році він ініціював створення Гонконгської академії виконавчих мистецтв для співпраці з Гонконзьким китайським оркестром та реалізації «Програми стажувань для професійних оркестрів» з метою активного розвитку місцевих музичних професіоналів [там само].

2008 року він виграв спеціальний приз журі (категорія диригентства) у комплексній категорії 6-ї премії China Golden Record Awards. У 2009 році йому було присвоєно звання Почесного академіка Гонконгської академії виконавських мистецтв, а також було запрошено як запрошений стипендіат Музичної школи для проведення майстер-класу з диригування.

У травні 2010 року він виграв Премію в галузі зарубіжної літератури та мистецтва у категорії «Музика» на 51-й церемонії вручення премії Китаю в галузі літератури та мистецтва на Тайвані; 3 листопада спільно з Національним оркестром Сіаньської консерваторії та виконавцями хуцінь Шень Чен Чжао Цзіпін провів концерт Захід у Національному центрі виконавських мистецтв Китаю. Концерт національних оркестрових творів.

У 2015 році на запрошення Японсько-китайського оркестру вирушив до Японії для виступу та проведення 4-го Японського фестивалю Хуцінь. 2017 року він керував Гонконзьким китайським оркестром, який провів у Великому театрі Тяньцзіня концерт Національного симфонічного оркестру Гонконзького китайського оркестру, присвячений 20-річчю повернення Гонконгу Китаю в залі Центру міжнародного обміну в Осаці [199].

2 червня 2017 року, щоб відсвяткувати 20-річчя повернення Гонконгу на батьківщину, Гонконгський китайський оркестр об'єднався з Гонконзьким китайським оркестром, щоб виступити в Гонконгу на сцені Великjuj театре Тяньцзінь. У репертуарі «На добраніч» Лю Тяньхуа, «Цзін» Ци Шень» Чень Мінчжі, «Сон Чжуан Чжоу» Чжао Цзіпіна та ін. З 10 по 12 листопада диригент співпрацював зі співаком Іп Лай Йі та Гонконзьким китайським оркестром, щоб провести концерт у Королівській Єлизаветі. Стадіон у Ванчай.

16 вересня 2018 року він очолив концерт Гонконзького китайського оркестру у Центрі мистецтв Готу у Пекіні. Цей виступ став однією із зупинок у турі Гонконзького китайського оркестру з материкової частини 2018 року. Репертуар включені «Гора Ава» та «П'ята варта півмісяця», «Кампунг і місто» тощо. У листопаді 2019 року Гонконгський китайський оркестр провів концерт у Шанхаї, який відкрив 21 Китайсько-Шанхайський міжнародний фестиваль

мистецтв «Тиждень культури Гонконгу». Виступ включав «Наказ генерала» в аранжуванні Пен Сювен», національна оркестрова музика «У пошуках коріння стародавньої сарани» Чжао Цзіпіна та ін. Музиканта також було обрано членом 11-го Національного комітету Китайської федерації літературних та мистецьких кіл [261].

Стиль диригування Янь Хуейчана строгий, енергійний і пристрасний, що має певну привабливість. У ньому «поєднуються мужність народу провінції Гуандун і тонка ніжність» [261, с.2]. Диригент оркестру повинен мати можливість контролювати виступ оркестру, інакше він зможе лише «клацнути ритм» [там само]. Однак Янь Хуейчан та Гонконгський китайський оркестр співпрацюють один з одним протягом багатьох років, і обидві сторони стали настільки знайомими. що вони зможуть зрозуміти одне одного. При цьому в процесі роботи з кожним твором він все ж таки концентрувався на інтерпретації твору, що буває не часто. Він може «вести діалог» з групою за допомогою точної мови рухів та усвідомлює ефективність та ініціативу мови рухів від початку до кінця. На трибуні він впевнено махав рукою, і діяли його вмілі та плавні командні прийоми: його очі, міміка та руки «говорили» та повною мірою реалізовували «право мовлення» командування. Джерелом цієї "сили" є основна технологія диригента - вміння вміло керувати [261, с.4].

Крім інших професійних навичок, інтерпретація Янь Хуейчана залежить від його внутрішнього відчуття метроритму та контролю пульсації. Це і гарне розуміння підтексту теми, і строгий контроль над звучанням групи, інтеграція та діапазон зміни інтенсивності, – все це на потрібному місці. Це досягається за допомогою різних технік гойдання. Звук Гонконзького китайського оркестру під його керівництвом має гарну чистоту, а інтенсивність може змінюватися від *pp* до *sff*, що порівняно рідко зустрічається в китайських оркестрах. Це результат багаторічного навчання під керівництвом штатного диригента.

Музика Янь Хуйчана ніжна та глибока, одночасно тверда та м'яка. Традиційні літературні пісні, такі як «Місячна ніч на джерельній річці» та «Високий місяць», переповнюються комфортом під його диригентом; в той час

як китайські пісні бойових мистецтв, такі як «Засідка літаючих кинджалів» та «Наказ генерала», можуть занурити публіку в атмосферу прокурена атмосфера. Стародавнє поле битви [261].

Окрім диригування, Янь Хуейчан також активно займається створенням музики. Він написав національну симфонію «Шум води», соло на піпі «Туга по дому», Ерху-концерт «Фантазія», Перший концерт Гучжен «Водна хмара Сяосян», Концерт Подвійного Ху «Сорочий міст Безсмертний», Концерт «Саньсянь. Нуо», буддійські музичні твори, такі як «Очі людини та небес». Крім того, з 1992 по 1993 рік він послідовно випустив такі особисті альбоми, як «Cloud», «Moon» та «Yellow River Music Journey» [235].

З творчої точки зору роботи Янь Хуйчана відображують більш китайський стиль, ніж роботи його колег. Відправною точкою творчості для митця є те, що його можуть зрозуміти більше людей. Насамперед, це мають зрозуміти китайці. Саме цієї натхненною ідеєю керується Янь Хуейчан у своїх творах, працюючи над оркестровою партитурою, розміщуючи інструменти для поєднання тембрів. Він щосили намагається досягти єдності форми і змісту, яка не тільки корениться в традиціях, але також має певну індивідуальність і колорит часу. У п’єсі «На самоті під місяцем» дзвіночок, стародавній музичний інструмент, використовується для відтворення теми холоду та самотності; по мірі розвитку музики спів гуаньцзи та ерху зображує внутрішній емоційний монолог поета. У музиці та картинах «Музичної подорожі Жовтою річкою» він використовував більше тонів, багатих національними та місцевими особливостями, щоб показати давній історичний стиль та звичаї китайської нації. «Чим більше ви танцюєте, тим щасливішими» запозичені тони народних пісень і танців Тибету «Гочжуан» і «Дуйся»; музичний матеріал «Цзоуцзянчжоу» взято з однойменної традиційної народної пісні. популярна на півночі Шеньсі та Шаньсі; «Мислення» Музика заснована на мелодії бантоу з мелодій провінції Хенань, з використанням гучжена як основного інструменту та використання таких технік, як натискання, вібрація, струшування, ковзання тощо у відповідь на сопілку, що виражає чисте кохання між молодими

чоловіками та жінками [255].

Янь Хуейчан — дуже талановитий та видатний «діяч народної музики» та диригент народної музики з майстерним стилем. Він не тільки належить Гонконгу, він також належить усьому спільноті народної музики та належить Китаю. Це гордість та гідність китайської національної музичної індустрії, і його слід оцінювати з упевненістю та повністю підтверджувати [296].

На думку композитора Чжао Цзіпіна, Янь Хуйчан — один із найкращих диригентів китайської народної музики. Насправді він ще й композитор, тому добре розуміє та володіє музикою. При цьому він має неабиякі організаторські здібності, що дійсно рідкість. Композитор Го Веньцзін згадував: «Я був дуже шокований скрупульозністю диригента, його дослідженням та розумінням музики. Прослухавши таке виконання, у мене, як у композитора, виникне сильне бажання писати народну музику» [так само]. Шаді Зак, програмний директор фестивалю «Євразія» вважає диригента Янь Хуейчана справді неймовірним: «Він нагадує лева, коли жорстко керує оркестром, і кішку, коли керує м'яко» [186]. Видання «Ванкувер Сан» написало, що найкраще можна так описати диригента оркестру Яня Хуейчана – «його витонченість та чарівність у виконанні музики» [так само], а «Вашингтон пост» відгукнулося, що «із зусиллями диригента Яня Хуейчана оркестр докладає всіх зусиль, щоб надати музиці кінематографічний вигляд, і сцени яскраво відображаються перед нами» [255].

3.1.3. Лю Ша (нар. 1978) : *особистісний підхід у диригуванні китайським оркестром традиційних інструментів*

Лю Ша[35] – головний диригент Китайського національного традиційного оркестру. Він дуже рано заслужив визнання, як диригент, бо його призначили

[35] Народився в Цзінані, Китай, у 1978 році. Лю Ша виріс у літературному коледжі. Його батько був флейтистом і композитором в оперній трупі Люцзи провінції Шаньдун. З дитинства він перебував під впливом Шаньдунської опери Люцзи, Шаньдунської опери Бангзі та Лу Опери, тому Лю Ша добре знайомий з ними. Початкову музичну освіту Лю Ша отримав від батька. Лю Ша був одержимий музикою з дитинства, і батько вчив його грати на

на посаду головного диригента оркестру після того, як ця вакансія залишалась відкритою. Після того, як посаду головного диригента займали самий перший диригент оркестру Янь Хуейчан а потім Ху Бінсю, який пішов у відставку в 1997 році, посада головного диригента була вакантною протягом 23 років.

Музикант познайомився з диригуванням народною музикою на другому курсі коледжу. Чжао Цун, нині – заступник директора Китайського національного традиційного оркестру, який на той час також навчався в Центральній музичній консерваторії, попросив Лю Ша допомогти репетирувати народну камерну музику та познайомив його з професором Ван Фуцзянем.

Ван Фуцзянь вперше дав Лю Ша можливість репетирувати з групою оркестрантів. Саме ця подія додала Лю Ша впевненості та створила нерозривним його зв'язок із народною музикою. У наступні роки навчання Лю Ша став помічником диригента Китайського молодіжного національного оркестру, і під керівництвом Ван Фуцзяня він став диригентом національного оркестру та репетирував значну кількість сучасних національних оркестрових творів. Серед них є роботи відомих художників, таких як Тан Цзяньпін і Го Веньцзін. Всі вони визнавали Лю Ша і заохочували його продовжувати це робити.

1997 року Лю Ша вступив на диригентський факультет Центральної консерваторії для вивчення симфонічного диригування під керівництвом професора Сюй Синя. 1998 року він став учнем диригента Ван Фуцзяня. У наступні роки він став помічником диригента Китайського молодіжного національного оркестру та навчався на молодшого диригента національного оркестру Вана Фуцзяня. У 2002 році, після закінчення університету, влаштувався на роботу до Центрально-китайського оркестру. Таким чином, музикант увійшов до складу Китайського національного традиційного оркестру.

піаніно у вільний час. Якось він побачив Віденський новорічний концерт і захопився диригуванням.

У грудні 2008 року Лю Ша диригував Шеньянським новорічним концертом. 2009 року у Великому театрі Ляоніна разом із Китайським національним традиційним оркестром; у цьому році диригент Китайського театру опери і танцю виконав оперу «Дика місцевість». У 2010 році взяв участь у майстер-класі російського диригента Олександра Поліщука, а потім вступив на навчання до Санкт-Петербурзької державної консерваторії; у листопаді він диригував етнічним концертом Китайського національного традиційного оркестру «П'ятдесят славних років» у Концертному залі Китайського національного традиційного оркестру.

У 2011 році він диригував Китайським національним традиційним оркестром під час поїздки до Європи та брав участь у «Зальцбурзькому музичному фестивалі». У 2012 році він провів концерт із китайського Нового року в рамках Пан-Тихоокеанського фестивалю китайського мистецтва в США. 2013 року в Маріїнському театрі в Росії диригував Китайським національним традиційним оркестром на «Церемонії закриття Китайсько-Російського форуму», концерт називався «Рік туризму». У липні 2015 року в Пекінському театрі Полі він диригував прем'єрою національного мюзиклу Китайського національного традиційного оркестру «Знову побачити китайську музику». У грудні 2015 року він диригував «Враження: знову китайська музика» у Карнегі-холі, в Оперному театрі Центру виконавських мистецтв Кеннеді у Вашингтоні, округ Колумбія він диригував Китайським національним традиційним оркестром, який виконав масштабну національну музичну драму «Знову зустрічайте китайську музику» [251].

У 2018 році він обіймав посаду музичного керівника та головного диригента Китайського оркестру Макао. У вересні 2020 року його було призначено головним диригентом Китайського національного традиційного оркестру. У грудні в рамках плану підготовки талантів Китайського національного традиційного оркестру в Концертному залі Пекіна відбувся «Глянцевий концерт Лю Ша та Китайського національного традиційного оркестру»; у грудні він диригував Китайським національним традиційним

оркестром, який виконав аудіовізуальний концерт на тему «Китайський фестиваль Неба та Землі в Юнле»; у грудні він диригував концертом «Слухай голос китайців» у Макао з Китайським національним традиційним оркестром та Китайським оркестром Макао; У грудні він диригував прем'єрою показу документального фільму про етнічну музику «Батьківщина» у виконанні Китайського національного традиційного оркестру у театрі Полі у Пекіні.

У червні 2021 року в Національному центрі виконавських мистецтв Лю Ша диригував концерт «Заспівайте душевну пісню для вечірки»; у листопаді провів провів концерт «Шанхайська народна музика» з Шеньчженьським симфонічним оркестром; в Тяньцзіньському концертному залі диригував Тяньцзіньським симфонічним оркестром, який грав симфонію Шостаковича[256].

У січні 2022 року у концертному залі Національного центру виконавських мистецтв Лю Ша диригував Китайським національним традиційним оркестром, який виконав новорічний концерт на тему Зимових Олімпійських ігор «Разом у майбутнє»; у лютому диригент провів концерт «Чотири рими в китайському стилі» з Філармонічним оркестром Ханчжоу; у березні він працював диригентом та диригентом у Національному центрі виконавських мистецтв «Національні музичні почуття – Новорічний концерт Національного оркестру»; у квітні він взяв участь у першому фестивалі мистецтв «Весна китайської музики» Національного центру виконавських мистецтв, очоливши Центрально-китайський оркестр та провівши на концерті-відкритті зустріч із диригентами Лу Цзя і Лі Сіньцао; у вересні він виступив диригентом оркестру в масштабній музично-танцювальній, поетичній і мальовничій виставі «Підніми свій хіджаб»; у листопаді він диригував концертом «Велика стіна» у Національному центрі виконавчих мистецтв Національного центру виконавських мистецтв. Також у листопаді провів «Концерт на честь 50-річчя встановлення дипломатичних відносин між Китаєм та Грецією» у Національному центрі виконавських мистецтв. 5 лютого 2023 року у Національному центрі виконавських мистецтв він диригував Китайським національним традиційним

оркестром, щоб провести концерт Фестивалю ліхтарів [183].

В цілому диригент Лю Ша сповнений пристрасті та розважливості, звернення до оркестрантів делікатне та природне, він звертає увагу на деталі та контролює ціле. Лю Ша готовий приймати нові речі, але має майже консервативний підхід до самого мистецтва. Зіткнувшись із твором традиційного значення, він передусім зрозуміє життя композитора, творчу біографію, епоху створення твору, якої епохи історії належить ця епоха, якому періоду творчої кар'єри композитора вона належить, оцінить період, узнає чи були інші твори, опубліковані до або одночасно з написанням цього твору, стиль композитора і метод оркестрування... порівняння вирішуються по черзі, починаючи від усього твору і так до кожного руху і до найдрібніших фраз та нот. Коли Лю Ша вперше знайомиться із новою партитурою, він не вирішує спочатку прослухати запис чи поспілкуватися з композитором. Його підхід полягає у тому, щоб повністю зрозуміти партитуру та налаштувати власний «внутрішній слух» у ній з метою максимально наблизитись до задуму композитора. Його мета – показати особистість диригента [251, с. 5-6].

Лю Ша бере стиль диригування у свої руки. Музика, яку він грає, має бути його власною музикою. Вона може бути нескінченно близькою до задуму композитора, але, повертаючись до початку проблеми, він повинен бути через «Музикою в перекладі» яка має свої емоції та атмосферу. Лю Ша активно просуває та виконує нові твори молодих китайських композиторів, такі як «Половина долі Юна» (музика Чжоу Цзюаня), «Красиві картинки Інженя» (музика Ло Майшуо), «Інтерстеллар» (музика Чень Сіана), «Місячні стежки» (музика Ван Амао) та ін. Щодо «модерністських» чи «постмодерністських» творів Лю Ша виявляє свій спокій та об'єктивність: хоча «експериментальні» твори ще не дуже сприймає широка публіка, він як керівник національної академії має бути в авангарді, тому він вважає себе у певній мірі «піонером у народній творчості» і не сторониться її.

Композитор Цзян Інпін сказав: «Неможливо кожному диригенту передати музику, яка була народжена у свідомості композитора на 100%, але я думаю, що

Лю Ша представив мою музику дуже точно, і він додав свою виразність та розуміння». Коментуючи «Інтерпретації химерних пісків» Сяо Веньлі зауважив, що, «судячи з інтуїтивного відчуття, диригент Лю Ша сповнений пристрасті та обачності, поводження з ним делікатне, доречне та природне, він звертає увагу на деталі та контролює все» [251, с. 7].

3.2. Творчість китайських диригентів-універсалів

3.2.1. Бянь Цзушань (нар. 1936) – видатний диригент масштабних проектів із вітчизняною освітою

Бянь Цзушань – видатний диригент[36], який, насамперед, відзначається тим, що він перший диригент, який отримав повністю вітчизняну освіту у Китаї з моменту заснування Китайської Народної Республіки. Бянь Цзушань сформувався і виріс у власній системі освітніх методів Китаю і, хоча він не мав досвіду навчання за кордоном, за роки набуття освіти в університеті та за перші роки роботи він виріс у всесвітньо відомого та чудового симфонічного диригента [230, с. 21].

На той час у Китаї Бянь Цзушань був першим диригентом, який підготував симфонічний оркестр до виконання дуже відомих музичних творів, таких як «Ромео та Джульєтта» та «Сільвія». Крім того, що він є головним диригентом Симфонічного оркестру Центрального балету Китаю, він також запрошений диригентом Центрального оркестру Китаю, Симфонічного оркестру Китайського радіо і знаменитого симфонічного оркестру Чжецзян-Уест. Бянь Цзушань не міг уявити, яким би було його життя без музики.

---

[36] Бянь Цзушань народився 1936 року в Чженьцзяні, місті в провінції Цзянсу, Китай. Бянь Цзушань вступив до Шанхайської консерваторії в Китаї в 1956 році (на той момент це була чи не найкраща музична школа в Китаї) і почав вивчати професійне диригування симфонічним оркестром. Бянь Цзушань дуже старанно і серйозно навчався у коледжі та закінчив його з відзнакою у 1961 році. Незабаром він почав створювати та будувати один симфонічний оркестр за іншим із незмінним високим рівнем виконання. Коли Бянь Цзушань був дитиною, його батько помер, і, не маючи ні їжі, ні місця для сну, він заблукав до будинку християнських біженців у Шанхаї. Тут Бянь Цзушань виявив свій музичний талант. Він приєднався до церковного хору та по-справжньому познайомився з музикою. Говорячи про це, сам Бянь Цзушань сповнений емоцій саме тому, що йому було дуже самотньо і важко, коли він був підлітком, він дуже урочисто ставився до музики і дуже дорожив нею.

Творчий шлях охоплює більше 40 років і виконував «Червоний загін жінок», «Жизель», «Лебедине озеро», «Фонтан сліз», «Сільвію», «Ромео та Джульєтту», «Русалку», «Благословення», «Лінь Дайюй», «Ян Гуйфей» та інші видатні китайські та міжнародні балети. Він уперше виконав в нашій країні Симфонію № 27 Мясковського, Сьому симфонію Шостаковича, П'яту симфонію Глазунова, «Історичну симфонічну сюїту» Генріха Свеши і Симфонію «Схід-Захід» [270].

Та мабуть, найбільшу відомість Бянь Цзушань отримав завдяки виконанню Симфонії «Схід-Захід» Генріха Швейцера (1992) для китайського та західного симфонічних оркестрів. Унікальний твір, де застосовується об'єднання інструментарію двох оркестрів, присвячений темі культурної взаємодії між Китаєм і Заходом. Це – перший великий твір, який сполучає як повний склад сучасного китайського, так і західного симфонічного оркестрів на одній сцені [105]. Оскільки він значною мірою спирається на захоплення, яке композитор висловив перед китайською музикою, протягом багатьох років проживання в Гонконгу, це також твір, для якого західний композитор був унікально кваліфікований. Ця любов до китайської музики була найповніше виражена в «Привітанні Китаю» (1988), захоплюючій симфонії для китайського оркестру. Інший великий вплив походить від «Історичної симфонічної сюїти» (1979) Генріха Швейцера – надзвичайно новаторського твору, який розгортається як панорама найважливіших стилів в західній музиці від XVI до XX століття. «Історична симфонічна сюїта» складається з серії ушанувань видатних композиторів, починаючи з Палестрини, Монтеверді та Баха і закінчуючи Месіаном, Булезом та Пендерецьким. У 1987 році «Історична симфонічна сюїта» була виконана під керівництвом Бянь Цзушаня в Пекінському концертному залі, а згодом була опублікована видавництвом «Народна Музика» в Китаї.

Симфонія «Схід-захід» поєднує китайську та західну музику в унікальний образний спосіб. У 1992 році під час відвідування Пекіна з метою пошуку традиційних китайських народних пісень, Г. Швейцер натрапив на

партитуру під назвою «Вибрані китайські народні пісні». Він використав деякі мелодії з цих пісень у своїй симфонії. Таким чином, він запропонував власну «історію китайської музики від династії Тан до сьогодення» [105], завершуючи фантастичним гімном про культурну гармонію, яка стане планом на майбутнє.

Робота однаково шанує дві дуже різні традиції. Однією з визначальних характеристик китайських інструментів є їх здатність передавати мелодію в її найчистішому вигляді. Серед китайських музикантів відомий вислів, що «чим простіше, прозоріше і чим тональніше-центровано пишеться для китайського оркестру, тим краще воно звучить» [там само]. Більшість чутких і тендітних інструментів, з яких складається сучасний китайський оркестр, ніколи не призначалися для роботи зі складними та хроматичними гармоніями. Гуджень, наприклад, може грати або в дієзній, або в бемольній тональності, але це залишається фіксованим протягом усього виконання. Зазвичай, композиції, написані для китайських інструментів, мало розвивалися до кінця 1960-х років. Але не варто упускати суть, оскільки основною характеристикою китайської музики є її унікальне відчуття статики та медитативності. Навпаки, інструменти західного оркестру постійно адаптувалися, щоб задовольнити все більші вимоги композиторів, метою яких було розширення їхніх можливостей. Головною ознакою західної музики є її постійний пошук нових форм.

Симфонія «Схід-захід» у виконанні двох оркестрів під керівництвом Бянь Цзушаня стала втіленням мети об’єднати різні традиції, які виявляють найкраще з обох світів. Диригент керував монументальним твором тривалістю 40 хвилин. Чотири частини симфонії виконуються 150 оркестрантами. Треба відзначити, що у виконанні сама концепція та підтримка цієї симфонії походили саме від китайських музикантів, які із задоволенням насолоджувалися цією «чудовою класичною музикою» [230].

Симфонія «Схід-захід» – не єдиний монументальний проєкт диригента. Бянь Цзушань був одним із керівників концертів «Пекінська симфонічна весна» у 1987, 1989 та 1991 роках. Він приймав участь, ставши одним із десяти диригентів «Концерту знаменитостей», що відбувся в Гуанчжоу в листопаді

1993 року. Бянь Цзушань був одним із дев'яти диригентів концерту-відкриття «Шанхайського тижня симфонічної музики» 8 вересня 1995 року, одним із восьми диригентів концерту на честь 5-річчя Китайського філармонічного оркестру 27 травня 2005 року. Диригент був також запрошений працювати з колишнім Центральним оркестром, Симфонічним оркестром Китайського радіо, Китайським кінооркестром, Шанхайським симфонічним оркестром, Тяньцзіньським симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром Хебея, Сімфонічним оркестром Гуанчжоу, Філармонічним оркестром Ченду, Китайським філармонічним оркестром, Оркестром провінції Шеньсі, Симфонічним оркестром Ланьчжоу, Симфонічним оркестром провінції Фуцзянь, Симфонічним оркестром Сяминя, Симфонічним оркестром Цзянсу, Симфонічним оркестром провінції Чжецзян, Симфонічним оркестром Шаньін, Симфонічним оркестром Хейлунцзяна та Уханьським оркестром, і все це він робив завжди успішно.

Бянь Цзушань диригував місцевими оркестрами у США, Великобританії, Радянському Союзі, на Філіппінах, у Швейцарії та В’єтнамі, а також виступав у Гонконгу, Макао та на Тайвані. Бянь Цзушань наполягав на тому, щоби «китайська музика мала свій власний тональний стиль, щоб публіка могла бачити обличчя Китаю» [260, с. 29]. Диригент якось сказав: «Можливо, страждання – це справжнє багатство життя» [там само]. Він мав на увазі, що унікальним його диригентське мистецтво зробив саме багатий життєвий досвід і сувора музична підготовка. Він інтегрував свій внутрішній емоційний досвід у «строгу і водночас делікатну манеру диригування, засновану на вірності оригіналу, при цьому не втрачаючи особистого стилю, який, здається, зітканий з багатьох життів» [177, с. 24].

В останні роки багаторічні музичні знаного диригента віддаються студентам, його голос часто з'являється в кампусах та в лекційних залах, навчаючи послідовників музики. Що ще гідніше захоплення, так це те, що Бянь Цзушань 12 років поспіль виступав як запрошений коментатор на віденському новорічному концерті як музичний критик, коментуючи виступ для глядачів на

місці. Все, що пов'язане з оркестром, диригентом та репертуаром, почало надходити до публіки з простого пошуку у його свідомості, дозволяючи глядачам насолоджуватися святом мистецтва.

Бянь Цзушань – спокійний і тонкий, говорить повільно, але його художня критика гостра. На додачу до критики Тан Дуна, який щойно отримав «Оскар» за найкращу оригінальну музику і став дуже популярним у світі, він також зазначив, що танцювальна драматична версія Чжана Імоу «Червоний ліхтар висить високо»: «Вся п'єса не танцює, немає внутрішнього світу танцюриста, немає сольного танцю, па-де-де, але автор використовує такі хитрощі, як гра в маджонг і носіння екранів, щоб привернути увагу, що не є балетом» [171, с. 159]. Гострими були також його коментарі на невдалий виступ трьох тенорів – Паваротті, Домінго та Каррераса – у Забороненому місті в Пекіні. Диригент вважає, що «критика повинна, по-перше, уважно слухати музику та розуміти твір, по-друге, говорити правду, а по-третє, дослухатися до контркритики. А особиста думка має бути витримана часом. Композитори, критики і всі музиканти переслідують одну й ту саму мету – зробити життя людей барвистішим» [168, с. 3]. Він виступав за те, щоб передати естафету музичної критики до рук слухачів: «Усі музичні твори та виступи призначені для слухачів, і вони тепер можуть говорити самі за себе» [там само].

Бянь Цзушань називав себе «фігурою “Дон Кіхота” на музичній сцені, і він сам боровся за музичне полум’я у своєму серці» [195, с. 90]. Незважаючи на те, що він зараз перебуває в похилому віці, він все ще сповнений мрій і сподівань на майбутнє. Після всіляких негараздів і перипетій, незалежно від успіху чи невдачі, він все одно підніметься духом і прагнутиме рухатися вперед у музичній подорожі.

Бянь Цзушань вважає, що культурний розвиток країни розвивається разом із розвитком часу, тому їй потрібен процес, але перспективи нашої музичної сфери, культури та мистецтва прекрасні. Літературно-художня творчість має ґрунтуватися на місцевих традиціях і «не може бути деревом без коріння. Наш час має звати справжніх майстрів, справжні майстри повинні бути

майстрами розвитку власної національної культури, будь то музика, література, мистецтво, драматургія, кіно, все повинно ґрунтуватися на місцевості. Люди не можуть жити за хмарами, повторювати і копіювати те, що зробили інші, безглуздо. Творчі особистості повинні самі запроваджувати нововведення» [195, с. 92].

Деякий час тому, Бянь Цзушань був деканом музичного факультету Університету Ціндао, головою Альянсу симфонічних оркестрів Китаю, віце-президентом Асоціації любителів симфонії Асоціації китайських музикантів та спеціальним директором китайського товариства кіномузики. Керівники національного рівня в Китаї користуються спеціальними урядовими надбавками, які видаються Державною радою. 1999 року, після того, коли Бянь Цзушань офіційно пішов на пенсію, він почав присвячувати себе популяризації симфонії. В даний час він докладає всіх зусиль, щоб енергійно просувати справу симфонічного виконавства в західному Китаї. Бянь Цзушань сказав: «Без аудиторії симфонія втрачає основу для розвитку. Аудиторія потребує керівництва, і я хочу працювати для цього» [177, с. 24].

У квітні 2003 року його було призначено почесним деканом Школи мистецтв Південно-Західного університету науки та технологій. Бянь Цзушань називає себе побожним віруючим у музику, затятим «музичним місіонером» [там само]. Він об'їздив майже всю батьківщину, щоб втілити в життя пропозицію народного музиканта Сянь Сінхая: «Я виступаю за популяризацію музики в Китаї і бажаю зробити Китай музичним» [270]. Його лекції поширилися на центральні підрозділи, аспірантуру академій, мистецькі групи та університети. Одна з них називається «Музична освіта та інтелектуальний розвиток дітей молодшого віку» з підзаголовком «Чим більше ви слухаєте, тим розумніші». Диригент проїхав з Пекіна до Нанкіна, і на його лекції приходили батьки, матері, дідусі, бабусі та діти, яким було чотири чи п'ять років, і я хотів, щоб ці діти сиділи спокійно, розуміли та любили музику. Коли диригент говорю про музику з цими дітьми, це стає його найприємнішим проведенням часу. Концерти мають «добрий вплив на всіх людей, небагато хто зробить

музику кар'єрою, але більшість стануть майбутніми слухачами музики та меломанами» [177, с. 25].

3.2.2. Чень Сеян (нар. 1939) – «диригент номер один в Китаї»

Чень Сеян – диригент[37], народився в сім'ї з багатою культурною спадщиною [205]. У 1960 році він вступив до Шанхайської музичної консерваторії, щоб вивчати диригування під керівництвом Хуан Сяотун. Після закінчення навчання в 1965 році Чень працював постійним диригентом Шанхайського балетного оркестру. У 1981 році він поїхав до Єльського університету, щоб навчатися під керівництвом Отто-Вернера Мюллера. Навчання у США, і великі симфонічні оркестри залишили слід у свідомості Чень Сеяна. Бернстайн[38], Сейдзі Одзава[39], Зубін Мета[40] – тісне спілкування з майстрами принесло йому велику користь, не лише розширивши кругозір, а й заклавши основу для подальшого розвитку власного художнього стилю. Наступного року він диригував музичним фестивальним оркестром Аспена, пізніше – гастролював у багатьох країнах з Центральним симфонічним оркестром і Китайським національним традиційним оркестром. Після інциденту 4 червня Чан переїхав до Гонконгу та став художнім керівником Китайського оркестру Гонконгу [280].

1984 року він став директором Шанхайського симфонічного оркестру, а 1986 року був призначений художнім керівником цього колективу. Вступивши на посаду, він здійснив низку радикальних реформ, таких як впровадження посади музичного директора, контрактної системи для виконавців та найму іноземних виконавців, що стало нововведенням в історії нової китайської

[37] Чень виріс у Вуцзіні, Чанчжоу, провінція Цзянсу. Його батько Чень Дийї лірик, сценічний читач, а мати – любителька пекінської опери. У 1953 році під впливом своєї сестри Чень Лісін він вступив до середньої школи при Шанхайській музичній консерваторії, щоб вивчати фортепіано та композицію.

[38] Леонард Бернстайн (англ. Leonard Bernstein; 1918 - 1990) - американський композитор, піаніст, диригент і популяризатор академічної музики.

[39] Сейдзі Одзава, (також Сейджі Озава) (нар. 1935, Шеньян) - японський диригент.

[40] Зубін Мета (англ. Zubin Mehta; н.1936, Бомбей, Британська Індія) - індійський диригент.

музики. 24 роки він керував оркестром, щоб створити власну «епоху Чень Сеяна» після «епохи Мей Байчи[41]» та «епохи Хуан Іцзюня» []. В даний час Чень Сеян є почесним музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру, запрошеним диригентом Китайського національного оркестру та консультантом Шанхайської асоціації музикантів. Його знакові досягнення на цьому шляху заслуговують на повагу. У 1989 році скрипковий концерт Чень Сеяна «Лян Чжу» отримав премію Golden Record Award, яку присуджує Китайське товариство звукозапису. Після 1990 року на запрошення Чжу Жунцзі, тодішнього мера Шанхаю, він повернувся до Шанхая і донині працює музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру.

З 2000 по 2002 рік він обіймав посаду директора Центрального оперного театру Китаю. Одружився приблизно в 1970 році, його дружина Ван Цзяньїн була колишньою акторкою Пекінської опери. 2008 року він отримав спеціальний приз журі (як диригент) на 6-й церемонії вручення нагород *China Golden Disc Awards*; з 1987 року він був обраний як для довідника «Хто є хто у світі», який видає Кембриджський міжнародний біографічний центр у Сполученому Королівстві; 2002 року Шанхайське музичне видавництво випустило серію «Симфонічний збірник Чжу Цзяньера» під його керівництвом; у 2006 році він опублікував серію платівок «Колекція оркестру Чжу Цзяньєра» та «Оркестрова колекція Лю Ціміна». У 2019 році він отримав нагороду «7-ма Шанхайська премія за визначний внесок в галузі літератури та мистецтва».

Чень Сеян має незабутній образ. Він носить довге волосся у стилі «Середземномор'я» та окуляри в золотій оправі. Ця культова зачіска, яка використовувалася ним протягом десятиліть, стала візитною карткою диригента. Колись репортер спитав його, чому він носить таку досить дивну зачіску, старий не ухилився від відповіді: «Коли мені було 20 років, моє волосся поступово випадало, і з тієї пори я тримав його таким» [280, с.11]. Він чудесним

[41] Маріо Пачі (1878-1946) (Мей Байчі) – перший диригент Шанхайського симфонічного оркестру (1919-1942).

чином завжди тримає спину прямою, незважаючи на свої роки, мабуть, несвідомо уявляючи себе на подіумі. Поряд з ним відчувається аура просвітленої, освіченої, дуже артистичної людини, яка вражає співбесідників. Звичайно, що зовнішність, це лише поверхове, а що справді вражає, так це його беззавітна пристрасть і відданість чистому мистецтву. Багато років життя, заповнених прослуховуванням і виконанням західної музики, докорінно змінили світогляд цього митця. Хоча йому пощастило народитися в художній сім'ї, але він не мав можливості насолодитися теплом батьківського кохання, бо він рано осиротів[42]. Але з тої пори його життя наповнилось музикою, і наразі ми знаємо Чень Сеяна, як всесвітньо відомого диригента, також Чень Сеян відомий як «диригент номер один у Китаї» [280, с.11].

Чень Сеян багато років керував Шанхайським симфонічним оркестром та Центральним оперним театром, має видатні досягнення та міжнародну репутацію. Незважаючи на те, що він уже старий, на сцені класичної музики він все ще активний і його стиль залишається тим самим, як і у роки його зрілих років. В даний час Чень Сеян є почесним музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру, запрошеним диригентом Китайського національного симфонічного оркестру, членом 10-го Національного комітету Народної політичної консультативної ради Китаю, членом Шанхайського муніципального комітету, Народним політичним консультантом Шанхайської асоціації музикантів, директором Китайської асоціації музикантів, президентом Шанхайської асоціації любителів симфонічних оркестрів та запрошеним професором Чжецзянського університету засобів масової інформації та комунікацій.

Чень Сеян – один із небагатьох музикантів у Китаї, який поєднує китайську та західну музику та одночасно диригує як західними симфонічними оркестрами, так і китайськими оркестрами. На його думку, диригентські прийоми симфонічної та народної музики схожі, але стиль абсолютно різний:

[42] Батько покинув сім'ю і поїхав до Гонконгу в 1952 році, стосунки між батьком і сином були розірвані на 26 років.

«Китайська музика зазнає багато змін, має традиційний смак і еластична, як волов'яча шкіра. Західна музика, з іншого боку, характеризується легкими та швидкими звуками» [204, с.185].

Чень Сеян в статті «Пам’яті мого наставника Хуан Сяотуна» [279] визначав, що потрібно для музиканта, щоб бути добрим диригентом. Перш за все: «ви повинні опанувати якийсь музичний інструмент, розбиратися в композиції, вивчити методи диригування, мати певні організаторські здібності. Хороший слух, сильне почуття ритму, швидка реакція, літературні здобутки, а також ви повинні йти в ногу з часом» [270, с. 44].

«Найголовніше – вміти поводитися з людьми», – Чень Сеян підкреслював, – «Диригентові одночасно доводиться мати справу з багатьма людьми, мати справу з оркестром, мати справу з аудиторією, і якщо у вас немає хороших стосунків, або ви не поважаєте групу, або ви не поважаєте публіку, то незалежно від того, наскільки хороша ваша техніка, ви не зможете отримати зворотний зв’язок» [280, с. 11]. На переконання Чень Сеяна, сьогодні є дуже мало диригентів, які все ще знаходяться на сцені в його віці, і молоде покоління також виросло, і є багато талановитих молодих диригентів. Вони мають працювати, «вони мають багато працювати, і вони мають бути твердими. Але вони мають бути скромними та обережними», – додавав він [там само].

Чень Сеян, якому за вісімдесят, як і раніше, диригує десятками концертів на рік. Його часто можна побачити з Шанхайським симфонічним оркестром, Шанхайським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Сучжоу, Китайським національним симфонічним оркестром, Центральним китайським оркестром, Тяньцзіньським симфонічним оркестром та ін. Музикант з посмішкою каже: «Коли тобі виповниться вісімдесят років, неможливо танцювати. Але диригування відрізняється від інших мистецтв, що досвід накопичується віком, і чим старшим ти стаєш, тим багатшим є досвід. Поки дозволяють умови, я продовжуватиму диригувати. Я в доброму здоров'ї, немає проблем» [там само].

3.2.3. Іп Чунг (нар. 1950) – творчий керівник симфонічного та нового китайського оркестрів

Іп Цунг[43] – диригент, який є музичним керівником як симфонічного, так і нового китайського оркестру. В даний час він диригує Сінгапурським китайським оркестром та диригентом-лауреатом Симфонічного оркестру Індіани Саут-Бей у США. Вивчав диригування в Шанхайській консерваторії у 1979 році та отримав стипендію від Музичної консерваторії Маннеса у Нью-Йорку на повний курс навчання для здобуття музичного ступеня. Після навчання він також отримав нагороду за академічні заслуги. У 1983 році він вступив до Єльського університету, щоб отримати ступінь магістра, навчався у Мейлера, а також вивчав диригування у Рудольфа, Шлецзяна, Сюе Ліня, Хань Чжунцзе, Хуан Іцзюня та Цао Пена [197].

Іп Цунг успішно привів Сингапурський китайський оркестр до швидкого зростання з погляду побудови програм та якості виконання, і який став сьогодні найкращим оркестром світового рівня. У 2005 році Іп Цунг подорожував Європою з Сингапурським китайським оркестром, успішно виступаючи в Барбікан-центрі в Лондоні, Гейтсхеді в Північній Англії та на Весняному фестивалі в Будапешті. У серпні 2009 року китайський оркестр Сінгапуру став першим китайським оркестром в історії, якого запросили виступити на першому тижні Единбурзького фестивалю. У жовтні 2013 року Іп Цунг виграв «Сінгапурську культурну премію», найвищу нагороду в індустрії культури [229].

За 28 років роботи в якості музичного керівника Іп Цунг поступово перетворив Симфонічний оркестр Саут-Бей на один із найкращих регіональних оркестрів Середнього Заходу. У 1995 році він разом із Симфонічним оркестром Саут-Бей заснував Виграв нагороду від Американської асоціації ASCAP. На знак визнання його видатного внеску як музичного керівника протягом 28 років Іп Цунг отримав вищу нагороду штату Індіани – премію «Сагамор Вабаша» від

[43] Уродженець Шанхаю. Іп Цунг почав навчатися гри на фортепіано у віці 5 років.

губернатора штату Майкла Пенса 17 червня 2016 року.

Він був музичним керівником Симфонічного оркестру Північно-Західної Індіани та Гонконгської симфонієти, головним запрошеним диригентом Симфонічного оркестру Олбані та помічником диригента Симфонічного оркестру Сент-Луїса. Як артист, який працює по всьому світу, його запрошували диригувати кількома першокласними європейськими та американськими симфонічними оркестрами. Іп Цунг співпрацює з багатьма оркестрами Північної Америки, включаючи симфонічний оркестр Сан-Франциско, Тусона, Нью-Хейвена, Калгарі, Рочестера та ін. Його також часто запрошують як запрошеного диригента у багато оркестрів Азії, включаючи Пекін, Шанхай, Гуанчжоу а також в оркестри Гонконгу, Тайбею, Тайчжуну та інших місць. У Європі він диригував у Парижі Оркестром Радіо Франції та оркестрами у Польщі, Росії та Чехії. Іп Цунг також вирушив до Японії, щоб диригувати Симфонічним оркестром висхідної зірки. У травні 2001 року його запросили диригувати концертом, що транслюється супутниковим телебаченням Париж-Шанхай. Національний симфонічний оркестр Франції та Симфонічний оркестр Шанхайського радіо спільно представили виступ, який транслювався супутниковим телебаченням і залучив сотні мільйонів глядачів. глядачів у Європі та Азії [197].

Він також часто подорожує Азією, виступаючи з найбільшими симфонічними оркестрами та китайськими оркестрами в Пекіні, Шанхаї, Гонконгу, Токіо, Сеулі, Сінгапурі, Тайбеї, Куала-Лумпурі та інших місцях. Іп Цунг співпрацював з *Delos*, *Naxos*, *Hugo* та іншими звукозаписними компаніями та записав кілька альбомів на компакт-дисках [229].

Іп Цунг був запрошений на посаду музичного керівника Сінгапурського китайського оркестру в січні 2002 року. Під його керівництвом китайський Сингапурський оркестр швидко розширив свій репертуар. Серед масштабних концертів, які він курує, – симфонічна фантастична епопея «Марко Поло і принцеса Брюан» (2002), «Перша людина на морі – Чжен Хе» (2005), «Жити мрією» (2008). Ці успішні постановки були добре прийняті й підняли китайське

музичне мистецтво на більш високий рівень. У жовтні 2013 року Іп Цунг отримав «Сінгапурську культурну премію», найвищу нагороду в індустрії культури. Іп Цунг блискуче завершив свій 20-річний термін перебування на посаді музичного керівника китайського Сінгапурського оркестру і з 1 січня 2023 року стане почесним диригентом Сінгапурського китайського оркестру.

Будучи справжнім архітектором оркестру, Іп Цунг з його завзятістю у музиці досяг високоякісних звукових ефектів з погляду ритму, тембру, динаміки та музичності. Іп Цунг також є головним диригентом Пекінської художньої трупи Хуася та одним із засновників Шанхайського нового ансамблю [229].

Іп Цунг також широко відомий у сфері освіти. Його часто запрошують читати лекції на міжнародних майстер-класах з диригування сучасної музики, які проводяться у Швейцарії. З 1992 він є художнім керівником Чеської симфонічної диригентської майстерні, кілька разів він виступав лектором в Американській майстерні «Альянс диригентів». Він повернувся до своєї альма-матер і працював запрошеним професором у Шанхайській консерваторії. Він виступав як лектор на семінарах, організованих Лігою американських диригентів та Федерацією симфонічних оркестрів Північної Америки. Він також бере активну участь у майстер-класах у Китаї, Гонконгу, Тайвані та Сінгапурі. Він також був призначений головним запрошеним диригентом Центрально-Китайського оркестру Китаю, Китайського оркестру Уси та Китайського оркестру Макао, академічним членом Інституту передової китайської музики Хе Лютінга при Шанхайській консерваторії та її викладачем.

Завдяки невпинним зусиллям та глибокому художньому розумінню Іп Цунг ретельно створив унікальне звучання Сінгапурського китайського оркестру, що належить оркестру, що поєднує китайські та західні елементи та багате на характеристики Наньяна [197].

3.2.4. Чжан Лі (нар. 1961) – багатогранність диригентської та композиторської спеціалізації

Чжан Лі – китайський диригент першого рівня Китаю, відомий як один із

десяти видатних диригентів Китайського національного оркестру. У 1986 році закінчив Сіаньську консерваторію, а в 1997 році вступив на диригентський факультет Центральної музичної консерваторії, де навчався у диригентів і професорів Лю Цзін, Фен Ці та Ян Хуннянь, а також отримав ретельні настанови та визнання від австрійського диригента Карла Бьома [292].

Чжан Лі є постійним диригентом Симфонічного оркестру Китайського радіо та кіно та Китайського радіо, а також композитором Дослідницької лабораторії зі створення оркестрів; одночасно є художнім керівником китайських оркестрів Гуандуна, Чжецзяна, Хенані та Шеньсі, часто виступає в Китаъ як художній керівник і запрошений диригент у різних масштабних вітчизняних музичних заходах. В останні роки він виступав у Музикферайні у Відні, Берлінській філармонії у Німеччині, Музичному центрі Барбакан у Лондоні, Старому оперному театрі Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі, Росії, Варшавському концертному залі у Польщі, Концертному залі Металани у Празі, Чехія, а також у США [293].

Диригент гастролював більш ніж у 30 країнах, включаючи Канаду та Японію, він отримав нагороди Міністерства культури Китаю. Музиканта неодноразово запрошували як члена журі міжнародного Малайзійського національного конкурсу етнічної інструментальної музики; він був призначений Міністерством культури Китаю членом журі 3-го Національного конкурсу етнічної інструментальної музики Wenhua Art Academy Awards, а також Національного конкурсу етнічної інструментальної музики CCTV, заснованого Китайським Центральним телебаченням у 2007 та 2019 роках [].

Творчі горизонти диригента надзвичайно різноманітні і включають близько сотні творів. Він диригує оркестровою музикою, танцювальними драмами, виконує музику для кіно та телебачення, диригує етнічною оркестровою музикою, грає концерти, вокальну музику тощо. Чжан Лі здобув безліч нагород. Наприклад, «Фантазія маленького Баланга», «Слідкуючі за Жовтою річкою» та «Жінки-генерали клану Ян» вибороли перший приз та золоту медаль на національних конкурсах відповідно; «Мармеладний схил»

отримав нагороду «Золотий ангел» на конкурсі «Китайсько-американський кінофестиваль». Концерт для ударних інструментів «Гуаньшанський каприз» став часто виконуваним китайськими оркестрами Гонконгу, Сінгапуру, Тайваню та материкового Китаю.

Чжан Лі є членом Китайської асоціації музикантів, директором Оркестрового товариства китайських національностей, заступником генерального секретаря Китайського професійного комітету диригентів і національним диригентом. Також він є постійним диригентом Китайського оркестру китайського мовлення та композитором творчої лабораторії зі створення та дослідження оркестрової музики. Він був призначений художнім керівником і запрошеним диригентом Центральної музичної консерваторії, Китайської консерваторії, Пекінського університету, Сінгапурського китайського оркестру, Тайбейського китайського оркестру, Китайського оркестру Гонконгу, Гонконгської академії виконавських мистецтв, Центральної китайської пісенної і танцювальної трупи, Тяньцзіньського симфонічного оркестру та інших колективів [293].

Чжан Лі – лауреат премії Міжнародного кінофестивалю, китайської премії «Five One Project», премії «Молодий музикант крос-століття» та звання «Найкращий актор», призначеного Міністерством культури. Він відвідав понад 10 країн та регіонів Європи, Азії та США, Гонконгу, Макао та Тайваню. Він написав близько 100 творів, таких як оркестрова музика, танцювальна драма, музика для кіно та телебачення, ударні, концерти, вокальна музика тощо, і отримав багато нагород. Він брав участь у створенні та режисурі першого в Китаї DVD «Tang Music and Dance» та низки CD-платівок.

3.2.5. Пен Цзяпен (нар. 1965) – на шляху до симфонізації сучасного китайського оркестру

Пен Цзяпен[44] – художній керівник та головний диригент Китайського

[44] Пен Цзяпен народився в провінції Аньхой у 1965 році.

театру опери та танцю (симфонічний оркестр, оперна трупа, Китайський оркестр); Художній керівник та головний диригент Китайського оркестру радіомовлення; Художній керівник та головний диригент Китайського оркестру Макао; Художній керівник та головний диригент Китаю Східного симфонічного оркестру, вчений Чутяня провінції Хубей, заслужений професор Уханьської консерваторії, постійний запрошений диригент Українського національного симфонічного оркестру, запрошений диригент Зальцбурзького симфонічного оркестру Граца в Австрії, запрошений диригент Пусанського національного традиційний китайський оркестр Південної Кореї, запрошений диригент Чеського національного симфонічного оркестру [233].

Пен Цзяпен з 1985 року навчався у Шанхайській консерваторії на факультеті композиції та диригування, у 1987 році перейшов на факультет композиції та диригування Центральної консерваторії де навчався у професора Сюй Сінь. У 1990 році він закінчив бакалаврат з відзнакою і його рекомендували на ступінь магістра в клас професора Чжен Сяоін у Центральній консерваторії. 1992 року отримав ступінь магістра.

1996-1997 роки Пен Цзяпен приймав участь у Міжнародних майстер-класах з диригування, які відбувалися у європейських країнах. Він навчався у всесвітньо відомих диригентів Едварда Дернінгса та Пітера Едвуда, Густава Мейєра, Менді Родена, Роберта Гута та Романа Кауфмана. Він був запрошений виступити з Національним симфонічним оркестром України та Симфонічним оркестром Українського радіо. Диригент успішно провів два концерти [233].

1998 року Пен Цзяпен був призначений головним диригентом Китайського оркестру радіомовлення Китаю *China Broadcasting*. Він активно виступає за дослідження та практику симфонічної природи китайських національних оркестрових творів та симфонічної природи сучасних китайських національних оркестрів. Він зробив важливий внесок у популяризацію китайської національної традиційної музики та китайської національної симфонічної музики у світі [235].

У 2000 та 2001 роках Пен Цзяпен успішно диригував «Китайським

національним концертом Року Дракона» та «Китайським національним симфонічним концертом нового століття» у Золотому залі у Відні, Австрія. У 2002 році він очолив Китайський оркестр China Broadcasting та успішно провів «Китайський народний концерт» у залі Генеральної Асамблеї Організації Об'єднаних Націй у Женеві, Швейцарія. У квітні того ж року виповнилося 30 років з дня встановлення дипломатичних відносин між Китай та Німеччина. Гастролі пройшли з великим успіхом у Берліні, Потсдамі, Дрездені, Ганновері, а також у Брюсселі, Бельгія.

У 2001 році Пен Цзяпен обійняв посаду художнього керівника та головного диригента Китайського східного симфонічного оркестру. У липні він успішно диригував симфонічним концертом «Діалог музики та архітектури» у Великому театрі Шанхаю, у вересні того ж року на запрошення Китайського інституту закордонних справ та форуму «Китай XXI століття та Світу». організований Китайським інститутом закордонних справ, він диригував Дев’ятою симфонією Бетховеном у Полі-театрі Пекіне[45]. У 2002 році він керував Східним симфонічним оркестром, який успішно провів «Китайський новорічний симфонічний концерт» у *Century Hall* у Франкфурті, Німеччина, та у Музікферайні у Відні, Австрія [179].

У лютому 2003 року Пен Цзяпен був запрошений художнім керівником та головним диригентом Китайського оркестру Макао. Він взяв на себе організацію сезонної та гастрольної діяльності оркестру. У багатьох виступах на Міжнародному музичному фестивалі в Макао він продемонстрував свій

[45] Полі-театр у Пекіні (Beijing Poly Theatre) оснащений найсучаснішими у світі сидіннями, сценою, освітленням, аудіо та мовним перекладом та іншими засобами, а також чудовим VIP-залом. Це головне місце проведення щорічного Пекінського міжнародного музичного фестивалю та елегантне місце для конференцій і заходів, де проводяться масштабні виступи. Звукова система та система освітлення Beijing Poly Theatre використовує всесвітньо відомі бренди, які можуть задовольнити різноманітні потреби мистецьких груп; механічні системи сцени контролюються комп’ютерами. Головна сцена має 6 великих двошарових електричних підйомних сцен, Поворотна платформа та система стріли є унікальними, з чергуванням ручних та електричних стріл, що може задовольнити потреби різних виступів. Тут можна проводити різноманітні вистави, такі як масштабні опери, симфонії, балети та мюзикли [179].

диригентський талант, тонку обробку музики та сильну артистичну привабливість. Його глибоко поважають музиканти та вітає публіка Гонконгу та Макао.

У 2003 році Пен Цзяпен був вчетверте запрошений до Відня, Австрія, щоб диригувати всесвітньо відомим симфонічним оркестром Австрійської національної опери в Золотому залі, щоб виконати суто китайські музичні твори, продемонструвавши неповторну чарівність китайської музики та викликавши сенсацію. Цей крок, безперечно, відкриває новий розділ у китайської симфонічної музики. У лютому того ж року на запрошення Viacom, однієї з найбільших у світі медіа-груп, Пен Цзяпен очолив китайський оркестр *China Broadcasting* у турі Лінкольн-центром у Нью-Йорку, Вашингтоні, Сан-Франциско та інших місцях США, за що отримав широке визнання. У серпні того ж року він був запрошений диригувати Сінгапурським китайським оркестром, а у грудні він виграв Спеціальну нагороду диригента «Золоту платівку Китаю».

У 2005 році Пен Цзяпен активно працював над вивченням моделі розвитку сучасних китайських оркестрів традиційних інструментів та розпочав систему музичних сезонів Китайського оркестру радіомовлення Китаю. Він став піонером системи «музичного сезону» етнічної музики на материковому Китаї. Такі сезони під його керівництвом сприяють розвитку національної музики та повною мірою демонструють її художню привабливість і різноманіття. У 2007 році музичні сезонні виступи Китайського оркестру *China Broadcasting* були успішно проведені також у Японії, в Чехії на музичному фестивалі «Празька весна», в Москві та Санкт-Петербурзі.

З 2004 до 2007 року Пен Цзяпен диригував Австрійським національним оркестром музикантів, Зальцбурзьким симфонічним оркестром Моцарта та Австрійським симфонічним оркестром Граца у Віденському золотому залі, успішно проводив новорічні концерти в Європі та інших країнах. Це стало величезною сенсацією в Китаї, оскільки ім'я Пен Цзяпена швидко привернуло до нього увагу. Його інтерпретації та глибоке розуміння китайської та

зарубіжної музики, його здатність контролювати різні музичні стилі та його командний талант надали йому широке визнання міжнародної музичної спільноти. Гонконгські ЗМІ назвали його «новим поколінням диригентів»; австрійська газета «Messenger Zeitung» знаходила в його стилі виконання вплив Сейджі Одзава [цит. за: 194]. Це ще більше укріпило його артистичний статус на міжнародній музичній сцені. Завдяки видатному внеску Пен Цзяпена в область музики, на 15-й сесії його було названо одним із «Десяти видатних молодих людей Китаю» [там само]. У зв’язку з подіями китайської музики, які він організовував у Відні протягом дев'яти років поспіль, у 2008 році Пен Цзяпен був офіційно призначений Китайським театром опери та танцю художнім керівником та головним диригентом симфонічного оркестру, оперної трупи та Китайського оркестру.

Мистецтво Пен Цзяпена відрізняється від багатьох диригентів: його стиль не обмежується виконанням музичних творів чи покращенням на репетиціях звуковими можливостями оркестру. Натомість він намагається прорватися через виразну силу Китайського традиційного оркестру, зробити Китайський музичний оркестр інтернаціональним і симфонічним, і навіть перетворити Китайський традиційний оркестр у форму музичного виконання світового рівня. Зокрема, він підкреслює загальний звуковий ефект китайського музичного оркестру в цілому, а не особливий звуковий ефект певного інструменту, стандартизує метод гри учасників групи, наголошує на єдності методу гри групи і потім досягає симфонічного звучання китайського музичного оркестру. Він чуйно контролює всі звукові ефекти.

По-друге, він, спілкуючись із композиторами, допомагає їм вміло використовувати можливості китайських національних інструментів у своїх творах, а також відповідно до потреб творів раціонально розподіляти партитуру та виконавців китайського оркестру, щоб досягти зв'язку різних тембрів в оркестровій фактурі твору. За рахунок покращення ритмічного та звукового оздоблення оркестру, а також керування динамікою, висотою звуку та колоритом, він модернізує всю роботу китайського музичного оркестру. Під час

репетицій хору Пен Цзяпен добре мобілізує ентузіазм учасників хору, дозволяючи їм легко долати складні ритми та важкі інтервали та входити до музичного стану ейфорії. Репетируючи з хором, він здатен контролювати силу, тембр та якість голосу кожної людини, щоб голос кожної людини міг координуватися з голосом гурту та виражати драматичний зміст відповідно до спільних потреб музики.

Композитор Чжао Цзіпін сказав про нього: «Пен Цзяпен – талановитий диригент. Я ціную його музичний інтелект і те, як він поводиться з моїми творами» [233]. Австрійський музичний критик Сінко Ветш: «Диригент Пен Цзяпен сповнений життєвої енергії та ентузіазму, зі швидкими рухами рук, витонченими лініями та унікальним стилем». Диригент Конрад Лейнтнер: «Пен Цзяпен має незвичайний талант, високу чутливість і тонку музичність, що робить його диригентське мистецтво досконалим» [там само].

Висновки до Розділу 3

Представлені в даному розділі особи пройшли кожен свій шлях до визнання. Щоб досягти успіху в диригентській професії, музикант повинен мати ідеальний слух, чудово знати сольфеджіо, теорію музики, гармонію, як правило, добре грати на якомусь музичному інструменті та знати специфіку всіх інструментів оркестру, яким він буде керувати. Диригент також повинен поєднувати в собі якості організатора та керівника, щоб досягти від свого оркестру найвищої дисципліни та злагодженого звучання. Саме диригент дає правильне трактування музичної композиції, досягає збалансованості звучання оркестрової фактури, відповідає за якість роботи як кожного музиканта окремо, так і всього колективу загалом.

Диригент формує репертуар, складає графік репетицій, розподіляє партії, оцінює можливості виконавців, контролює творчу дисципліну та відповідає за моральний клімат у колективі. Багато хто з диригентів пише власну музику та майже всі вміють робити аранжування музичних творів для

оркестру. Такі вимоги до диригентів створюють непереборні перешкоди на шляху до цієї професії для менш універсальних музикантів, які колись замислювалися про диригентську кар'єру.

Біографія практично кожного диригента тісно пов'язана з подіями в житті країни; їх становлення багато в чому визначалося політикою держави, соціальним устроєм суспільства у різні роки. І хоча нас, як музикознавців, більше цікавить художній аспект, освіта, причини репертуарних уподобань, гастрольна політика – всі ці складові не можна відокремити від історичного контексту.

Діяльність Пен Сювеня, Ян Хуейчана та Лю Ша виключно пов’язана з процесом модернізації та європеїзації китайського оркестру традиційних інструментів. Творчість диригентів – універсалів Бянь Цзушаня, Чень Сеяна, Іп Цунга, Чжан Лі, Пен Цзяпена одночасно пов’язана з двома типами оркестрів, що існують в Китаї з початку XX століття. Представлена багатогранна діяльність диригентів – яскравих особистостей – довела, що тенденції розвитку симфонічного (західного) та сучасного китайського (традиційного) оркестрів рухаються у зустрічному напряму.

Після 1980-х років популярність оркестрового диригентського мистецтва в Китаї стрімко зросла. Це призвело до остаточного формування професії музиканта – диригента оркестру нового типу, тобто, був сформований універсальний комплекс навичок керування як європейським симфонічним оркестром, так і китайським оркестром традиційних інструментів. На таке формування вплинули конкретні історичні події: модернізація китайського музичного мистецтва, закордонна освіта багатьох китайських музикантів, вплив комуністичної ідеології («зразкові постанови») з одного боку та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов’язана з різноманітними змінами кількісного та якісного складу, характером використання як окремих інструментів симфонічного оркестру, цілих груп, так і їх технічні можливостей.

ВИСНОВКИ

Диригентська професія – стародавній, дивовижний та унікальний вид творчої діяльності, що викликає захоплення. Вона, безперечно, одна з найбільш елітарних, і до того ж, добре оплачується. Багато факторів роблять шлях до диригентського пульту звивистим і тернистим, тому на вершину слави сходять одиниці, а відомих диригентів ми знаємо по іменам. Ті з небагатьох, хто досягає успіху на цій ниві, стають, без перебільшення, національними героями та прикладами для наслідування. Про них говорять, пишуть, у них беруть інтерв'ю, з ними зустрічаються політики та бізнесмени.

Сьогодні осмислення історичного досвіду мистецтва оркестрового диригування у Китаї набуває особливого значення. Диригенти – музиканти, які представляють національну культуру країни, вони – її парламентарі та дипломати від мистецтва на світовій сцені. За ними судять про рівень розвитку країни та про моральні цінності, які сповідують її громадяни. В представленому дослідженні розглянуто творчий внесок найвидатніших представників оркестрового диригентського мистецтва в історичній традиції Китаю.

Започаткування професії диригента оркестру в Китаї пов’язане з початком XX століття, саме тоді активізувалася революційні сили, які стали відповіддю на погіршення життя у Китаї, який перед цим був виснажений Опіумними війнами. Країна перебувала у залежному становищі від Європейських країн, зокрема від Росії, яка будувала на півночі Китаю свої залізниці[46], ігноруючи інтереси тисяч китайців. Знищувалися поля, руйнувалися будинки та цвинтарі, втратили роботу човнярі, візники, носії, погоничі, охоронці. Спільно з Європою, Японією та США з початку XIX століття до початку XX століття Китай був змушений підписати нерівноправні договори. Імператорські чиновники відмовилися від проведення ліберальних реформ, що спричинило соціальний вибух [267].

[46] Китайсько-Східна залізниця (рос. КВЖД) і Південно-Маньчжурська залізниця (ЮМЖД).

Далі відбувся ланцюг подій, які кардинально змінили політичний устрій країни. На початку століття (1900 р.) відбулося «боксерське повстання», яке хоч і було жорстоко придушене об'єднаними європейськими експедиційними військами, але стало провісником соціальних перебудов. Синхайська революція 1911 р. призвела до падіння імператорської влади, і надалі до створення конституційної республіки та партії Гоміньдан під керівництвом Сунь Ятсена в 1912 р. Поворотним моментом в історії Китаю стало утворення Комуністичної партії в 1921 році, лідером якої став Мао Дзедун [там само]. Коли помер Сунь Ятсен (1926 р.), а лідером партії Гоміньдан став Чан Кайші, між комуністичною партією та партією націоналістів на чолі з Чан Кайші розгорілася боротьба, яка тривала 30 років. За цей час Китай пережив Другу світову війну, яка принесла страждання народу під японською окупацією. У 1949 р. Мао Дзедун проголосив утворення Китайської Народної Республіки, яка існує досі і стала однією з найрозвиненіших країн світу.

Саме на цьому історичному тлі відбувалося становлення сучасного мистецтва оркестрового диригування, яке уособлювали персоналії, життєтворчість яких розглянуто у дослідженні. Протягом ХХ століття в країні було сформовано два типи симфонічного оркестру – західний – з європейським інструментарієм, та національний – з китайським традиційним інструментарієм, але модернізований на побудований за принципами західного симфонічного оркестру. Історія китайського симфонічного оркестру ХХ століття – це послідовність різноманітних змін, які стосуються і кількісного складу, і характеру використання, як окремих інструментів, цілих груп, так і їх технічні можливості. Перші професійні оркестри китайських народних інструментів було створено за образом симфонічного оркестру у 1930-ті роки, протягом ще тридцяти років відбувся процес модернізації цих колективів. Розвиток професії диригента тісно пов’язаний з історичним розвитком двох типів оркестру в Китаї упродовж ХХ – початку ХХІ століття. Основними його етапами стали:

– генеза (1879 – 1917) – підготовлена іноземними музикантами та пов’язана з військовими оркестрами невеликого складу. В таких музичних колективах приймали участь виключно європейські музиканти та інструменти. Китайські музиканти шукали нові форми адаптації національних інструментів та прийомів гри до західної симфонічної музики.

– становлення (1919 – 1948) – формування перших китайських оркестрів нового типу, де приймали участь як західні інструменти і музиканти, так і китайські. У зв’язку з японською окупацією та початком другої світової війни багато професійних музичних кадрів покинуло Китай, вони шукали роботу у Гонконгу та Тайвані.

– етап національного розквіту (1949 – 1965) – створення національних оркестрів у Китаї. З’являються цілком «китайські» музичні симфонічні колективи оркестрів західного типу завдяки появі національних кадрів з високою освітою. Оркестри з китайським інструментарієм модернізуються за зразком західних оркестрів.

– криза (1966 – 1977), пов’язана із подіями культурної революції, наслідки якої були негативними для диригентського мистецтва.

– возз’єднання зі світом (1978 – 2010) відзначений відновленням зв’язків з Тайванем, Гонконгом та іншими країнами та подальшим розвитком обох типів симфонічних оркестрів.

– подальша інтеграція у світовий музичний простір (з 2010 року).

Основи диригування симфонічними оркестрами західного і національного типу в Китаї є схожими. В зв’язку з цим протягом ХХ століття в країні сформувалася *професія диригента симфонічного оркестру нової якості*, який міг керувати як симфонічним оркестром західного інструментарію, так і національним оркестром, у складі якого були виключно модифіковані китайські інструменти. Тому такий диригент повинен мати професійний рівень, який дозволить йому комунікувати з оркестрами обох типів, оскільки репертуар симфонічних творів може виконуватися обома видами оркестрів.

Протягом XX – XXI століття в Китаї сформувалася ціла плеяда оркестрових диригентів, кожен з яких уособив в своїй творчості синтез світових та загальнонаціональних музичних традицій. Ключові постаті національного оркестрового диригентського мистецтва розглянуті в історичному контексті за принципом поколінь, виходячи з оціночних принципів їх діяльності. В залежності від особистісних естетичних та репертуарних уподобань життєдіяльність китайських митців було подано у відповідній диференціації – ті, хто переважно працювали з симфонічним оркестром західного типу (Хуан Іцзюнь, Лі Делунь, Хань Чжунцзе, Цао Пен, Чжен Сяоїн, Яо Гуаньжун, Тань Ліхуа, Ху Юньянь, Чжан Гоюнь, Юй Лун, Лі Сінцао, Чжан Сянь, Чжан І), хто віддавав перевагу виключно сучасному китайському оркестру традиційних інструментів (Пен Сювень, Янь Хуейчан, Лю Ша), хто був диригентами-універсалами, працюючи з обома видами оркестрів – симфонічним і сучасним китайським (Бянь Цзушань, Чень Сеян, Чжан Лі, Іп Цунг, Пен Цзянпен).

Головна відмінність при співпраці з різними видами симфонічних оркестрів в Китаї полягає в розумінні диригентом принципів оркестрування партитури та можливостей інструментів. Якщо за загальним розташуванням та кількістю оркестрантів та різних груп інструментів обидва оркестри схожі, то специфіка багатьох китайських інструментів, таких як *піпа*, *гуцинь*, *гуджен* та інші, суттєво відрізняються від західних оркестрових інструментів. Дуже важливими є розуміння правильного використання їх звукових можливостей у оркестровому письмі. Важливою складовою роботи диригента національного оркестру є ретельний вибір гармонічного поєднання різних тембрів у фактурі для досконалого звукового балансу, а також – використання динаміки. Таким чином, даний оркестр має всі можливості для виконання не тільки національного симфонічного репертуару, а й адаптованих симфонічних творів, написаних для оркестру західного типу.

В симфонічному оркестрі західного типу диригент використовує світовий досвід та професійні навички, здобуті представниками різних національних шкіл. Виконуючи з таким колективом твори китайських

композиторів, диригент враховує національну специфіку звучання, жанрові особливості національної музики, тощо. Це впливає на адаптацію партитури та на конкретні підходи у виконавській стратегії диригента. Таким чином, симфонічний репертуар може бути виконаний обома типами китайських оркестрів, але з урахуванням специфіки національного інструментарію.

Цікавим питанням постає взаємодія інструментарію обох типів оркестрів, хоча стрій і виконавські прийоми європейських і китайських оркестрових інструментів мають відмінності. Між тим, прагнення композиторів поєднати такі інструменти в одному творі породило низку унікальних композицій. Китайські традиційні інструменти в оновленому вигляді стали достатньо затребуваними не лише як соло в оркестровій партитурі, а й у поєднанні зі звучанням хору, чи тембровому полілозі в ансамблях. Серед таких творів – Кантата «Жовта річка» Сі Сінхая (піпа, бамбуковая флейта, арху), вокальна сюїта Чень Ген, Шен Мао, Тан Хе, Юй Цю «Пісні Великого походу» (арху, піпа, бамбукова флейта, суона), «Святкова увертюра» Ши Ваньчуня (суона), оркестрова сюїта «В стилі Яньхуан» (бамбукова флейта, суона, традиційні китайські ударні інструменти). На сьогодні існує єдиний твір, Симфонія «Схід–Захід» (1991) швейцарського композитора Г. Швейзера для симфонічного та сучасного китайського традиційного оркестрів. Виконання твору відбулося під керівництвом відомого китайського диригента Бянь Цзушаня Китайським національним оркестром радіомовлення і Симфонічним оркестром Цюріха. Дана подія стала яскравим підтвердженням безмежного потенціалу творчих можливостей взаємодії музичного мистецтва Сходу і Заходу.

Таким чином, історичний процес розвитку мистецтва оркестрового диригування, що відбувся протягом ХХ – початку ХХІ століття в Китаї, є національним культурним рухом, що постійно еволюціонує та взаємодіє з сучасними культурними тенденціями багатьох країн і континентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис… канд. мистецтвознав. Київ, 2005. 17 с.
2. Бистрицький Є. Феномен особистості: світогляд, культура, буття / АН УРСР. Ін-т філософії, відп. ред. В. П. Іванов. К.: Наукова думка, 1991. 200 с.
3. Герасимова-Персидська Н. О. Вихід до нових принципів просторової організації музики в переломні епохи. Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С.54-64.
4. Горбаль В. Оркестр у концертах Йоганна Йоахіма Кванца у світлі вчень про інструментальне виконавство доби бароко. Музикознавчий універсум. 2019. Львів,. 2019. Вип. 45. С. 308-319.
5. Горюхіна Н. А. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ: Муз. Україна, 1985. 112 с.
6. Горюхіна Н. А. Узагальнення як елемент художнього мислення. Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С.47-54.
7. Дай Юй. Елементи традиційної культури в новій китайській музиці «періоду відкритості» : дисертація ... кандидата мистецтв., 2017. 237 с.
8. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2019. 193 с.
9. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

10. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
11. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. … док. мистецтвознавства. Київ, 2020. 35 с.
12. Комурджі Р. Зміст та специфіка роботи диригента. http://irbis-nbuv.gov.ua/.
13. Концерт в Шанхаї: Шанхайський симфонічний оркестр URL: https://www.classictic.com/ru/80/29333/ (12.02.2019)
14. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю: автореферат дисертації … кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018. 20 с.
15. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С.44–51.
16. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. Українська музика : *Науковий часопис*. Львів, 2014. 3 (13). С. 52–57.
17. Кузьмук О.В. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини XX століття: специфіка оновлення, методи аналізу: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2020. 20 с.
18. Лі Ен Чжун. Історія європейського симфонічного оркестру та диригентського виконавства: автореферат … кандидата мистецтвознавства, , 2000. 21 с.
19. Ло Чжихуей. Концертне життя сучасного Китаю: автореферат дисертації ... кандидата мист., 2016. 213 с.
20. Ло Шії. Симфонічні жанри в контексті китайської музичної культури: дисертація ... кандидата мист., 2003. 275 с.
21. Лук'янець В. Техніка. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С.637.

22. Ляшко М.П. Мистецтво диригування як феномен музичної культури. Science. Research. Development #3. http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/scientific_conference/75/1/75-01_35-44.pdf
23. Макаренко Г. Г. Творчість диригента у контексті інтегративного підходу. Автореферат дис. … доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2006.
24. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
25. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. К. : НМАУ, 2009. С. 106–111.
26. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра,1988. Вип. 1 С.8793.
27. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 2020. 576 с.
28. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С.180-198.
29. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с.
30. Пен Чен. Китайська традиційна ладова система та її застосування у XX столітті. МПГУ, 2006.
31. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театрально-концертній практиці XIX століття. Автореферат дис. …. кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 18 с.
32. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С.154–165.

33. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України.* Вип. 46 : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; за заг. ред.. В. М. Шейка. Х .: ХДАК, 2014. С. 267–275.
34. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної *музичної* академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 1 (2) С. 21-25.
35. Рябуха Н. Звуковой образ як феномен культури : досвід міждисциплінарного синтезу. *Культура і сучасність*. К., 2014. Вип. №2, С.112–119.
36. Симфонія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F
37. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. … канд. мистецтвознвства. Харків, 2008. 18 с.
38. Смирнов Б.Ф. Диригентське мистецтво як художній та соціокультурний феномен: автореферат дисертації … доктора мистецтвознавства, 2004. 29 с.
39. Соколов О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 272 с.
40. Стрілець А. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків, ХНУМ, 2021. С 26-49.
41. Стрілець А. Формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів (1950–1960). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 60. Харків. нац. ун т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. С 16-238.

42. Сухленко І.Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст./ ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип. X. С. 169-180.
43. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: автореф. дис. канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 18 с.
44. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дисертація канд. мистецтвознав. Київ, 2017. 188 с.
45. Су Юйчен. Про становлення китайського оркестру народних інструментів. Комунікативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Віп. 116. С. 155-163.
46. Тремзіна О.С. Диригентський жест як художній феномен: автореферат … кандидата мистецтвознавства, 2014. 20 с.
47. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 183 с.
48. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с
49. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
50. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся, доба органуму, поліфонія середньовіччя. Київ: Муз. Україна, 1975. 573 с.
51. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 2. Доба відродження. Київ: Муз. Україна, 1979. 412 с.
52. Цзян Іцюнь. Диригент оркестру народних інструментів у освітньому процесі сучасного Китаю. URL: http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnych-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo

53. Цінь Тянь. Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів : дис. … канд. мистецтвознаства. Харків, 2012. 240 с.
54. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Харків, 2021. 217 с.
55. Чень Сіцзе. Становлення професії диригента в Китаї. Автореферат дисертації …. кандидата мистецтвознавства. 2021. 25 с.
56. Чжао Сяо Оу. Структура системи знань диригентів китайського національного симфонічного оркестру. Culture and Civilization. 2021, Vol. 11, Is. 6A. P.34-40).
57. Чжен Сяоїн. https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter24/chapter240205.htm
58. Шанхайський симфонічний оркестр http://ru.knowledgr.com/06540649 %80 (10. 12.2018)
59. Шанхайський симфонічний оркестр (Shanghai Symphony Orchestra) https://specialradio.ru/oih/shanxajskij-simfonicheskij-orkestr-shanghai-symphony-orchestra/ (22.01.2019)
60. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2010. Вип.29. С.549-565.
61. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
62. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С.154–177.
63. Юй Лонг. http://ru.knowledgr.com/01432147/%b3(05.02.2019)
64. Ян Веньян. О значенні національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362–371.
65. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора

філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.

66. Янь Ян. Визначальні аспекти формування диригентського виконавства в Китаї. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 184-199.
67. Янь Ян. Діяльність китайських оркестрів традиційних інструментів нового типу у 1960-ті – 1970-ті роки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 198-211.
68. Янь Ян. Історія розвитку диригентського мистецтва в Китаї. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції 28 жовтня 2021 р. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2021. С. 90-92.
69. Янь Ян. Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920-і - 1930-і роки. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 198-211.
70. Adenot Pauline. The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5 | 2015, Online since 22 November 2015, connection on 30 July 2019. 18 p. http://journals.openedition.org/transposition/1296
71. Bai Ye. Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148. https://www.jstor.org/stable/26844635
72. Baker Alan Lee. Creating Conductors: An Analysis of Conducting Pedagogy in American Higher Education. DMA thesis, Stanford University, California, 1992.
73. Bamberger Carl. The Conductor's Art. New York: Columbia University Press, 1989.
74. «BBC National Orchestra & Chorus of Wales appoints Xian Zhang as Principal Guest Conductor» (Press release). BBC Media Centre. 1 December 2015. Retrieved 1 December 2015.

https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/article/xian-zhang-appointed-principal-guest-conductor-of-bbc-national-orchestra-chorus-of-wales

75. Bebbington, Warren Arthur. The Orchestral Conducting Practice of Richard Wagner. PhD Dissertation, City University of New York, 1984.
76. Bongiovanni Carmela. Angelo Mariani (1821-1873) and his ideas on the orchestra: new documents. Rivista Italiana di Musicologia, Volume 54, 2019. P.147-184.
77. Bowen José Antonio. Ed. The Cambridge Companion to Conducting. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
78. Böhm, K. *Ich erinnere mich ganz genau*. Hrsg. Hans Weigel. Neuauflage. dtv, München, 1980. ISBN 978-3-423-02519-5
79. Berlioz H. The Orchestral Conductor. Theory of His Art. New York. Published by Carl Fischer. 6-10 Fourth ave., Cooper Square. Copyright, 1902, by Carl Fischer. 46 p.
80. Berlioz Hector. The Orchestral Conductor. Theory of His Art. The Project Gutenberg EBook [EBook #27646] (online at www.gutenberg.org), 2008.
81. Bongiovanni, Carmela. (2019). Angelo Mariani (1821-1873) and his ideas on the orchestra: new documents. Rivista Italiana di Musicologia, Volume 54, 147-184.
82. Branger Jean-Christophe. Being an orchestra conductor in Paris between two world wars. The symphonic concerts led by Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner and Gertrud Herliczka. Revue de musicology. Volume 102, Issue 2, 2016. P. 319-361.
83. Cai Qiaozhong. “Recruiting” and “Entrusting” as Two Major Lines of Chinese Symphonic Creations in 1999. The Annual of Chinese Music, Beijing: Music Institute, Chinese National Academy of Arts, 2000. P. 82-165.
84. Cai Qiaozhong. Studies of the symphonies of Zhu Jian-er. PhD thesis, Shanghai Conservatory, 2002. 165 p.
85. Cai Qiaozhong: Zhu Jianer’s Melodie Features in His Symphony Creation. In: Journal of Xinghai Conservatory of Music. Heft 4/2004.
86. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. LXVIII, Special Issue 2, 2023. P.166-179. DOI:

10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10

87. Culver Lauren Elizabeth. A comparative analysis of conductor behavior and time use in high school and collegiate orchestra rehearsals. A thesis presented to the school of music and dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of music. Oregon, 2018. 69 p.
88. Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro. Psychological And Pedagogical Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of Control International. Journal of Computer Science and Network Security. 2021. pp. 151-156
89. Dai Shuibing. A Study on Zhu Jian-er's Symphony No. 1: Master's thesis, Southwest University, 2010.
90. de Magalhaes Gazineo Leandro. Conductors' Annotated Scores: A Comprehensive Study. LSU Doctoral Dissertations, 2019. 128 p. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/4807
91. DG signs Long Yu and the Shanghai Symphony Orchestra. https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/dg-signs-long-yu-and-the-shanghai-symphony-orchestra (05.02.2019)
92. Dollman L.W. Orchestral Conductor Training: An Evaluative Survey of Current International Practice at the Tertiary Level. Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of PhD Elder Conservatorium of Music Faculty of Humanities and Social Sciences. The University of Adelaide, 2013. 253 p.
93. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. Amazonia Investiga, 2022. №11(54). P. 256-263.Durrant Colin. Towards a Model of Effective Communication: A Case for Structured Teaching of Conducting. British Journal of Music Education 11, no. 1, 1994. P. 57-76.
94. Endler, F. Karl Böhm: ein Dirigentenleben. Hamburg: Hoffmann und Campe. 1981. ISBN 3455087701

95. Fan Zuyin. Folk musical polyphony of China. Beijing, 2004.
96. Galkin Elliott W. A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice. New York: Pendragon Press, 1988.
97. Gaster Adrian. International who's who in music and musicians' directory. Cambridge: International Who's Who in Music. Cambridge, England, 1980, (Added date 2013). 986 p.
98. Gazineo Leandro de Magalhães. Conductors' annotated scores: a comprehensive study. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana, 2019. 116 p.
99. Grosbayne Benjamin. Techniques of Modern Orchestral Conducting. 2d ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.
100. Gumm Alan J., Battersby Sharyn L., Simon Kathryn L., Shankles Andrew E. The Identification of Conductor - Distinguished Functions of Conducting. Research & Issues in Music Education. September 2011 : volume 9 : no. 1. Minnesota, 2011. P. 1-11.
101. Han Kuo-Huang. The Modern Chinese Orchestra. Asian Music: Journal of the Society for Asian Music. The Society. 11 (1) 1979. P. 1–43.
102. Hao Huang. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy. International Journal of Music Education, 30 (2), 2011. P. 161–176.
103. Harris Frederick Jr. Conducting With Feeling. Meredith Music, Galesville, Maryland, 2001.
104. Heaton Joanne. Beyond the baton. An Investigation of the Intangibles of Conducting. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Conservatorium of Music University of Sydney. Sydney, 2020. 126 p.
105. Heinrich Schweizer: *East West Symphony*. https://tidal.com/browse/album/3564049
106. Hon-Lun Yang & M. Saffle ed. China and the West: Music, Representation, and Reception. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017.

107. Horbal V. The Challenges of Professional Competence of Lviv Region Military Conductors in the First Decades of the XXth Century. STUDIA UBB MUSICA, Special Issue 1, 2022. P.21-32. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.02
108. Hsiu-wen Yu. Politico-Cultural Contexts of Chinese Orchestra in China 1949~ : Master's Thesis. Tainan National University of Arts, Tainan, 2007. 43 p.
109. Hsu Immanuel C.Y. The Rise of Modern China. New York: Oxford University Press, 1983. 1030 p.
110. Huang Wei. Art for People – the Music Idea from Liu Tian-hua. Yang Shan University Journal, 2004 (5), no 3. P. 75 - 83.
111. Jeffcoat Kyle. Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America: Master's Thesis. National Taiwan Normal University, Taipei, 2010. 54 p.
112. Kachmarchyk V., Kachmarchyk N. A "well-tempered flute" by T. Boehm – the final stage of its evolution and the standardization of its tuning system. STUDIA UBB MUSICA, LXVII, Special Issue 1, 2022. P. 49–62.
113. Kang Yingzheng. Western European orchestral traditions in Chinese musical culture: history and modern era. ARJHSS. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 67–71. URL: https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/H496771.pdf (viewed on 24.08.2022).
114. Kouwenhoven F. Composer Tan Dun: the Ritual Fire Dancer of Mainland China's New Music. China Information/ Volume 6, Issue 3, December 1991. P. 1-24.
115. Kucherenko S., Sediuk I. Aesthetic Experience and Its Expressions in Music Performance. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 51, No. 1. 2020. P. 19 – 28.
116. Logie Nicholas. The role of leadership in conducting orchestras. PhD thesis The Open University, 2012. 318 p. http://dx.doi.org/doi:10.21954/ou.ro.000094b5
117. Liang Lei. Finding the Voices of Individual and the Nation: The Features of Zhu Jian-er's Symphonic Works, People's Music, (01) 2005. p. 7-23.
118. Liao Shih-yun. The Study of Tan Dun's Northwest Suite: The Multidimensional Dialogue between Composition and Guoyue. Taipei, MA: National Taiwan

University, 2012.

119. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China (ed. Caroline Mason). Hong Kong: The Chinese University, 2010.
120. Li Xi'an, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang, Tan Dun. Dialogues on Contemporary Music Trends: Folk Music, (16) 1986.
121. Lorenzo de Reizabal, Margarita & Benito Gomez Manuel. Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation. Research Studies in Music Education. Volume 41, Issue 2, 2019. P. 236-258. DOI10.1177/1321103X19843204
122. Ludden Y. China's musical revolution: from beijing opera to yangbanxi: D.M.A. diss.; Kentucky University– [USA], 2013. 481 p.
123. Macfaquhar R., Schoenhals M. Mao's Last Revolution. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 2006. 88 p.
124. Mannone Maria. Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. Journal of Mathematics and Music. Volume 12, Issue 2, 2018. P. 63-87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902
125. McCarthy Marta. Sound into gesture: A study of conductors' experience. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Toronto, 2006. 347 p.
126. Meier Gustav. The Score, the Orchestra, and the Conductor. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
127. Ming-yen Lee. An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China. Diss. Dr. Ph. Kent State University, 2014. 227 p.
128. Mittler Barbara, Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949 (Germany: Otto Harrassowitz Verlag, 1997.
129. Moore Thomas R. Redefining the Conductor's Role in New Music Ensembles. Artistic and Socioeconomic Motivations for Employing Conductors in New Music Ensembles Specialized in Performing Integrated Concerts. Thesis submitted to obtain

the degree of Doctor of Arts at the University of Antwerp and Royal Conservatoire of Antwerp. Antwerpen, 2022. 11 p.

130. Nakra Teresa Marrin. Inside the Conductor`s Jacket: Analysis, Interpretation and Musical Synthesis of Expressive Gesture. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Massachusetts Institute of Technology, 2000. 62 p.
131. Nikolaievska, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskyi, I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. Ad Alta-Journal of interdisciplinary research. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25.
132. Orrego Salas Juan. Greetings to a Meritorious Recipient of the National Arts Prize in Music. Recollections of Juan Pablo Izquierdo in Two Earth Hemispheres. Revista Musical Chilena. Volume 67, Issue 220, 2013. P. 12-16.
133. Orzolek Douglas C. The Effect of Imagery and Movement Exercises on the Ability of Students to Conduct Expressively. (in Journal of Band Research Vol. 37 No. 2, 2002. P. 61-78.
134. Ouyang Yiwen. Westernization, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music: PhD Thesis Royal Holloway, University of London, 2012. 245 p.
135. Pena Fuenzalida Carmen. Juan Pablo Izquierdo-Fernandez Winner of the 2012 National Art Prize in Music: a Profile of his Activity in Chile. Revista Musical Chilena. Volume 67, Issue 220, 2013. P. 20-51.
136. Poggi Isabella & D'Errico Francesca & Ansani Alessandro. The conductor's intensity gestures. Psychology of Music, First Published October 21, 2020. https://doi.org/10.1177/0305735620963179.
137. Prieberg, Fred K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. Kiel, CD-ROM-Lexikon, 2004. S. 602–611.
138. Ronni Reich. Inspiration' strikes: Xian Zhang to conduct New Jersey Symphony Orchestra for three Spanish-themed shows. Newark Star-Ledger. 21.11.2015. https://www.nj.com/entertainment/music/2012/02/inspiration_strikes_xian_zhang.html \

139. Rudy Hannah Louise. Artistic score study: conductors' approaches to discovering and communicating the composer's intent. A document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical arts. University of Oklahoma, Norman, Oklahoma, 2022. 253 p.
140. Saffle Michael, Yang Hon-Lun. China and the West: Music, Representation, and Reception. 1st ed. University of Michigan Press, 2017. 344p.
141. Shanghai Symphony Orchestra. Official site. https://www.shsymphony.com/ (05.02.2019)
142. Shanghai Symphony Orchestra (Chinese: 上海交响乐团) https://en.wikipedia.org/wiki/Shanghai_Symphony_Orchestra (15.12.2018)
143. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievska Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.
144. Silvey Brian A. The Effect of Ensemble Performance Quality on the Evaluation of Conducting Expressivity. Journal of Research in Music Education. 2011. Volume 59, Issue 2, P. 162-173. DOI 10.1177/0022429411406173.
145. Slatkin Leonard. Conducting Business: Unveiling the Mystery Behind the Maestro. Milwaukee: Amadeus Press, 2012.
146. Stephen Cottrell. Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman. Twentieth-Century Music 3/1. Cambridge University Press, 2007. P. 73–96.
147. Tisi Zheng. Remembering Professor Chen Ji-lue, Pipa Player in the Modern Chinese Orchestra. Explorations in Music: Beijin, 2005, №1. P. 35-42.
148. Tkalych Lisa Diane Snyder. Felix Mendelssohn as romantic conductor. A dissertation presented to the faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy. Princeton University, the department of music, 2019. 261 p.
149. Van Deursen John F. A Golden Mountain Rediscovered: Sizhu and the Modern Chinese Orchestra. (A thesis submitted in partial fulfillment of The requirements for the degree of Doctor of musical arts). The faculty of graduate studies The university

of British Columbia. 2007. 206 p.

150. Waddell Rachel L. From paper to podium: exploring the gap between university training and professional experience in orchestral conductors. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts. University of Nevada, Las Vegas, 2015. 105 p.
151. Walter Michael. Composer and Conductor: Verdi and Mariani. Muzikoloski Zbornik, Volume 51, Issue 2, 2015. P. 69-84.
152. Wang Hui. The End of the Revolution: China and the Limits of Modernity. Verso, 2010. 287 p.
153. Watson Carolyn. Gesture as communication: The art of Carlos Kleiber. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Conservatorium of Music University of Sydney. Sydney, 2012. 206 p.
154. Wis Ramona M. The Conductor as Leader : Principles of Leadership Applied to Life on the Podium. Chicago, Ill.: GIA Publications, 2007.
155. Wood Henry Joseph. About Conducting. Michigan: Scholarly Press, 1972.
156. Wu Gan-bo. A Sketch History of Traditional Chinese Music in 20th Century Hong Kong. Hong Kong: International Association of Theatre Critics, 2006. 408 p.
157. Xian Zhang (ed.) steps down as Symphony conductor. Sioux City Journal. 11 May 2007. Retrieved 14 April 2009. https://siouxcityjournal.com/news/xian-zhang-steps-down-as-symphony-conductor/article_435afa1c-3701-53c5-8b2f-c8fa43e4a07b.html
158. Yan Yang. Ways of Development of the Shanghai Symphony Orchestra (on the140th Anniversary of its Foundation). European Journal of Arts. Scientific journal. Vienna. № 3, 2019. P. 55-63.
159. Yuliia Nikolaievska, Iryna Paliy, Volodymyr Chernenko, Iryna Tsurkanenko, Kateryna Lozenko, Olga Yurchenko, Serhii Dikariev Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198.
160. Zhang Qian. Orchestra to open season in new concert hall. Shanghai Daily. URL:

https://archive.shine.cn/feature/art-and-culture/Orchestra-to-open-season-in-new-concert-hall/shdaily.shtml (05.02.2019)

161. Zhao Xiaou. The structure of the knowledge system of the conductors of the China National Symphony Orchestra. Culture and Civilization, 11 (6A), 2021. P. 34-40.
162. Zhou, Min. Chinatown: The Socioeconomic Potential of an Urban Enclave. Philadelphia: Temple University Press. 1992.
163. “无”。《指挥家李德伦》。《人民音乐》期刊。2001年第12期。（李德伦自幼的照片影集）((Без автора). «Диригент Лі Делунь». Періодичне видання «Народна музика». No 12, 2001. (Фотоальбом Лі Делуня з дитинства))
164. 冰沁。《中国——上海人——记青年指挥家余隆》。《上海艺术家》期刊。1997年第1期。第47页。(Бін Цінь. «Китай — народ Шанхаю — спогади про молодого диригента Ю Луна». Журнал «Шанхайські художники». Випуск 1, 1997. С. 47.)
165. 博林。《谭利华：一支永不休止的交响》。《光明日报》报刊。2016年5月7日，第9版。(Бо Лін. «Тан Ліхуа: нескінченна симфонія». Газета "Guangming Daily". 7 травня 2016 року, 9 випуск.)
166. 卜大炜。《张国勇与肖斯塔科维奇的音乐》。《音乐爱好者》报刊。2008年第12期。第13-17页。(Бу Давей. «Музика Леслі Чунга і Шостаковича». Газета "Меломан". Випуск 12, 2008 рік. С. 13-17.)
167. 卜大炜。《新中国交响乐事业奠基人之一：李德伦》。《人民音乐》期刊。2011年第10期。第4-7页。(Бу Давей. «Один із засновників симфонічної кар'єри Нового Китаю: Лі Делунь». Періодичне видання «Народна музика». Випуск 10, 2011. С. 4-7.)
168. 卞祖善。《阳春白雪“曲高和众”》。《人民音乐》期刊。1998年6月第1期。第3-4页。(Бянь Цзушань. «Весна і білий сніг» Цюй Гао і публіка». Періодичне видання «Народна музика». No 1, червень 1998 р. С. 3-4.)
169. 卞祖善。《新时代的颂歌——评<珠江大合唱>》。《音乐研究》期刊。1995年第5期。第37-42页。(Бянь Цзушань. «Ода Нью-Ейдж: < Кантата «Жовта

ріка». >Коментар». Журнал музичних досліджень. No 5, 1995. С. 37-42.)

170. 卞祖善。《情系交响——记指挥大师韩中杰》。《人民音乐》期刊。2010年第10期。第4-7页。(Бянь Цзушань. «Симфонія кохання – запис майстерного диригента Хань Чжунцзе». Журнал «Народна музика». Випуск 10, 2010. Сторінки 4-7.)
171. 卞祖善。《不得不说的话——向谭盾父亲和专家进一言》。《东方艺术》期刊。2002年第41期。第159页。(Бянь Цзушань. "Те, що я маю сказати - слово батькові Тан Дуна та експертам". Журнал «Східне мистецтво». No 41, 2002. С. 159.
172. 卞祖善。《华美的乐章——贺指挥家姚关荣从艺55周年》。《人民音乐》期刊。第2016年第4期。第4-9页。(Бянь Цзушань. «Чудовий рух – вітаємо диригента Яо Гуанжуна з 55-річчям як виконавця». Журнал «Народна музика». Випуск 4, 2016. С. 4-9.)
173. 王耿。《中央乐团—中国交响乐团60周年团庆访谈录(二)》。《音乐生活》期刊。2018年第22期。第47-53页。(Ван Ген. «Інтерв'ю Центрального оркестру з 60-річчя Китайського симфонічного оркестру». Журнал музичного життя. Випуск 22, 2018. С. 47-53.)
174. 王怡。《余隆专访:北京国际音乐节的古典音乐复兴运动》。《艺术评论》期刊。2008年第11期。第4-8页。(Ван І. «Ексклюзивне інтерв’ю з Ю Луном: рух за відродження класичної музики на Пекінському міжнародному музичному фестивалі». Журнал огляду мистецтва. Випуск 11, 2008. С. 4-8.)
175. 王磊。《指挥大师探索音乐普及和服务之路——曹鹏：交响乐是交流、响应和快乐》。《文汇报》报刊。2011年11月26日，第9版。(Ван Лей. «Майстер-диригент відкриває шлях до популяризації та служіння музиці – Цао Пен: Симфонія – це спілкування, відповідь і щастя». Газета «Веньхуей По». 26 листопада 2011 р. 9 видання.)
176. 王欣。《李德伦与青岛——第一届李德伦全国指挥比赛背后的故事》。《走向世界》期刊。2012年第20期。第58-59页。(Ван Сінь. «Лі Делунь і Циндао –

історія першого Національного конкурсу диригентів Лі Делуня». Журнал «До світу». Випуск 20, 2012. С. 58-59.)

177. 王秀玲、白勇华著。《不仅仅是音乐——访著名指挥家卞祖善》。《福建艺术》期刊。2005年第8期。第23-25页。(Ван Сюлін, Бай Юнхуа. «Більше, ніж музика: інтерв'ю з відомим диригентом Бянь Цзушанем». Фуцзяньське художнє періодичне видання. No 8, 2005. С. 23-25.)
178. 王昱。《谭利华:指尖划过的音乐时光》。《北京日报》报刊。2017年8月15日，第15版。(Ван Ю. «Тан Ліхуа: час музики під рукою». Газета «Beijing Daily». 15 серпня 2017 р., 15 видання.)
179. 著名音乐指挥家彭家鹏将携歌剧《敦煌之恋》走进国家大剧院 (Відомий музичний диригент Пен Цзяпен представить оперу «Дуньхуанське кохання» до Національного центру сценічних мистецтв) https://baike.baidu.com/reference/9257219/533aYdO6cr3_z3kATPHZna7zOijDMdz_6rTTW7NzzqIP0XOpSovsUIE855ku9_ZpGATFt9Zhb9taxLj7DFRF5vYRbuU3Rrchm2i8C3eflQ
180. 著名指挥家阎惠昌回“母团”中央民族乐团，精彩演绎《水之声》音乐会震撼全 (Відомий диригент Янь Хуейчан повернувся в «батьківський оркестр» – Китайський національний оркестр і чудово виконав концерт «Звуки води», який шокував публіку) https://www.sohu.com/a/260525423_372959
181. 王燕、蒋力。《百年纪念李德伦》。《人民音乐》期刊。2017年9月，第7期。第26-28页。(Ван Янь, Цзян Лі. «Сторіччя вшанування Лі Делуня». Журнал «Народна музика». Вересень 2017, Випуск 7. С. 26-28.)
182. 以“长城”之乐回应时代之呼．京报网 [引用日期2022-11-29] (Відповідь на заклик часу радістю «Великої стіни». Beijing News Network [дата цитування 29.11.2022])

https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATPCCmfT0M33BYtmouebRV7tzzqIPmGapB4DgTZt84t07sPRoGUXIvtcwMIRH2bn7FUlG8fYQc-4yQrUmgzWnF26e

183. 国乐情怀——民族管弦乐新春音乐会（上）．国家大剧院 [引用日期2022-11-29] (Відчуття китайської музики – новорічний концерт національного оркестру (частина 1). Національний центр виконавських мистецтв [дата цитування 29.11.2022])
https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATPSKmPykMimVYtmk7eaAV7VzzqIPmGapB5nyTcYx6Nk87vYpGxnM_4J1esJahfiwTlQfur5TK6l_BqpkxCKqDHDdg_qvtoEumNFGoYpAR-kVh_Pztkf-0UyI3bHWtTz91zzZu9k

184. 葛春铎。《听郑小瑛给观众说<卡门>》。《中国戏剧》期刊。1985年第5期。第20页。(Ге Чундуо. «Послухайте, як Чжен Сяоїн розповідає аудиторії про «Кармен»» Журнал «Китайська драма». Випуск 5, 1985. С. 20.)

185. 宫宏宇。《从利玛窦到李德伦——西方古典音乐在中国》。《中国音乐学》期刊。2006年第4期。第138-140页。(Гонг Хонгуй. «Від Маттео Річчі до Лі Делуна – західна класична музика в Китаї». Журнал китайського музикознавства. Випуск 4, 2006 рік. С. 138-140.)

186. 指挥家阎惠昌携手香港中乐团来津 奏响民族精气神。人民网．2017-06-02 [引用日期2020-03-31] (Дирижер Янь Хуйчан та Гонконгський китайський оркестр приїхали до Тяньцзіні, щоб втілити національний дух. People's Daily Online. 2017-06-02 [Дата цитування2020-03-31])
https://baike.baidu.com/reference/6553568/533aYdO6cr3_z3kATKDYmP-lO3vANdSuu-KAW-RzzqIP0XOpXISrSo098Ns6sPRoGUXIvtdFQpkbxKf4CkpC8fcWce8qEbYlmHX5VS7Bybzh_d8wnc8c59cf

187. 杜庆云.走近阎惠昌（截图已发科星球）[J].人民音乐，1997(6)：12-14. (Ду Цин'юнь. Наближаючись до Янь Хуйчана (скриншот стор.) [J]. People's Music, 1997 (6): 12-14.)

188. 叶京。《余隆:浪漫的指挥家》。《国际人才交流》期刊。1994年第10期。第

11-12页。(Є Цзін. «Ю Лун: Романтичний диригент». Журнал «Міжнародний обмін талантами». Випуск 10, 1994 рік. С. 11-12.)

189. 紫茵。《谭利华指挥200多首国歌成世界第一人》。《北方音乐》期刊。2008年第9期。第10页(Жи Інь. «Тан Ліхуа став першою людиною в світі, яка диригувала понад 200 національним гімнам». Північний музичний журнал. Випуск 9, 2008. С. 10.)
190. 紫茵。《张国勇：我在艺术上绝不妥协》。《人民音乐》期刊。2012年第2期。第4-7页。(Жи Інь. «Чжан Гоюн: Я ніколи не піду на компроміс щодо мистецтва». Журнал «Народна музика». Випуск 2, 2012. С. 4-7.)
191. 荣英涛。《在建立中国交响乐学派的道路上矢志不渝地前行》。《人民音乐》期刊。2012年第9期。第28-29页。(Жун Інтао. «Неухильно рухаючись вперед на шляху до створення китайської симфонічної школи». Журнал «Народна музика». Випуск 9, 2012. С. 28-29.)
192. 荣英涛。《纪念李德伦大师逝世10周年专声音乐会暨李德伦雕像揭幕仪式》。《人民音乐》期刊。2011年第11期。第3页。(Жун Інтао. «Спеціальний концерт до 10-ї річниці смерті майстра Лі Делуня та церемонії відкриття статуї Лі Делуня». Журнал «Народна музика». Випуск 11, 2011. С. 3)
193. 《唱支心歌给党听》 ——歌声中的党史主题音乐会在国家大剧院成功举办. 中央民族乐团 [引用日期2022-11-30] («Заспівай партії душевну пісню» – у Національному центрі виконавських мистецтв з успіхом пройшов концерт, присвячений історії партії у співі. Китайський національний традиційний оркестр [дата посилання: 30 листопада 2022 р.]) https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATKCLyPr0OyyXNtyvuLyBVuRzzqIP0XOpX5nyFIsx7thx8PJzWwjIvpctcdQRgqf4CklE7vEPcOw8Q7R3mCX3VjvGzbbgqtEznthMooMSWqxBhqL2thXikXvOhOw
194. 指挥彭家鹏简介 (Знайомство з диригентом Пен Цзяпеном) https://baike.baidu.com/reference/9257219/533aYdO6cr3_z3kATKKNmqjyMy3ANNSvurGBBLJzzqIP0XOpTYDxFJs77tZx_fhqWgjF_4EtMoZExqX6A1ZH6OgRc

ug0QbUrlXf7Vy2Bkfq7ow

195. 乙戈著。《“乐者，圣人之所乐也”——著名指挥家卞祖善先生做客<视听技术>》。《视听技术》期刊。1995年第21期。第89-93页。(I Ге Чжу. ««Музиканти, радість святих» - гостем був відомий диригент пан Бянь Цзушань<Журнал аудіовізуальних технологій>. Журнал аудіовізуальних технологій. No 21, 1995. С. 89-93.)
196. 叶聪 指挥 (Іп Цунг. Диригент. Meijie Culture Media (Пекін) Co., Ltd.) https://major-music-l489.squarespace.com/congye
197. 葉聰 荣誉指挥 (Іп Цунг. Почесний диригент. Китайський Сінгапурський оркестр.) https://www.sco.com.sg/zh/orchestra/musical-leadership/conductor-emeritus.html
198. 克里斯克。《第 20 个开幕 每一个音符都是辉煌》。《音乐周报》报刊。2017年10月11日，第2版。(Ке Лішике. «20-е відкриття, кожна нота блискуча». Газета «Music Weekly». 11 жовтня 2017 р. 2-е вид.)
199. 中国指挥家阎惠昌将赴日本献艺 执棒“胡琴祭”。中国侨网．2015-04-22 [引用日期2020-03-31] (Китайський диригент Ян Хуейчан вирушить до Японії, щоб виступити на «Фестивалі Хуцінь». Китайська мережа закордонних китайців. 22 квітня 2015 р. [Дата цитування31 березня 2020 р.]) https://baike.baidu.com/reference/6553568/533aYdO6cr3_z3kATKbanfr0MiuVNd-pv73TAeRzzqIP0XOpX5nyFIs66dk-7-ApFwTG_4Jqd95axLj7D1RF6uoSc_IxRLEnnmi8C3eflQ
200. 國樂團 (Китайський оркестр) https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%A8%82%E5%9C%98
201. 上海交响乐团音乐厅 (Концертний зал Шанхайського симфонічного оркестру) https://www.228.com.cn/venue-53555105.html (дата посилання: 05.02.2019)
202. 中国民族管弦乐学会. 乐谭 第5集 “新绎杯”杰出民族管弦乐指挥论评[M]. 2017. (Ле Тан. Товариство китайського етнічного оркестру. Епізод 5. Кубок нової інтерпретації. Коментар видатного диригента етнічного оркестру[M]. 2017)

203. 乐佳。《宽厚、大度、睿智——写在李德伦大师百岁诞辰之际》。《音乐爱好者》期刊。2017年第12期。第14-17页。(Ле Цзя. « Щедрість, великодушність і мудрість - написано з нагоди 100-річчя майстра Лі Делуня». Журнал меломанів. Випуск 12, 2017. С 14-17.)

204. 梁茂春. 中国音乐通史教程 / 梁茂春, 陈秉义. 北京 : 中央音乐, 2005. 295 页. (Ліан Маочунь. Підручник китайської музичної історії. Пекін : Держ. музика, 2005.295 с.)

205. 李德伦。《怀念老友沈湘》。《人民音乐》期刊。1994年第1期。第4-5页。(Лі Делунь. «Згадуючи старого друга Чень Сеяна». Періодичне видання «Народна музика». No 1, 1994. С. 4-5.)

206. 凌紫。《我的音乐生活，从郑小瑛的“歌剧讲座”开始》。《音乐生活》期刊。2017年第11期。第4-6页。(Лін Жи. «Моє музичне життя починається з «Оперної лекції» Чжен Сяоїн». Журнал музичного життя. Випуск 11, 2017. С. 4-6.)

207. 李凌。《从听韩中杰同志指挥的<时代的颤音>谈起》。《武汉音乐学院学报》期刊。2002年第2期。第52-56页。(Лі Лін. «Почнемо з прослуховування «Трелі часів» під керівництвом товариша Хань Чжунцзе». Журнал Уханьської консерваторії. No 2, 2002. С. 52-56.)

208. 李佩伦。《中国交响乐之父——回族文化大师李德伦》。《回族研究》期刊。2002年第2期。第36-40页。(Лі Пейлун. «Батько китайської симфонії — майстер культури Хуей Лі Делун». Журнал «Hui Studies». Випуск 2, 2002. С. 36-40.)

209. 文学经典. 林克昌 (Літературна класика.Лін Кечанг) http://www.mt77.com/wdxtq/xtqds/xiandaidashi/Untitled-7.htm

210. 李红敏。《余隆：为喜欢古典音乐的人服务》。《音乐时空》期刊。2014年第20期。第10-15页。(Лі Хунмін. «Ю Лун: для тих, хто любить класичну музику». Журнал «Музичний час і простір». Випуск 20, 2014. С. 10-15.)

211. 李悦。《为了发展与繁荣——访指挥家李德伦》。《人民音乐》期刊。1988年第5期。第10-11页。(Лі Юе. За розвиток і процвітання - інтерв'ю з диригентом Лі Делунем. Періодичне видання «Народна музика». No 5, 1988. С. 10-11.)
212. 李耀伦。《良师益友林克昌》。《音乐爱好者》期刊。1995年第1期。第32-33页。(Лі Яолун. «Хороший учитель і друг Лін Кечанг». Журнал «Меломан». Випуск 1, 1995. С. 32-33.)
213. 吕林。《旅美青年指挥家胡咏言》。《国际人才交流》期刊。1992年第11期。第39页。(Лу Лінь. «Юн'янь, молодий диригент, який живе в Сполучених Штатах». Журнал «Міжнародний обмін талантами». Випуск 11, 1992. С. 39.)
214. 伦兵。《中国爱乐音乐季以英雄主题闭幕　余隆:古典音乐受欢迎至少要等50年》。《北方音乐》期刊。2007年第28期。第15页。(Лун Бінг. «Китайський філармонічний музичний сезон завершується героїчною темою Лонг Юй: знадобиться щонайменше 50 років, щоб класична музика стала популярною». Північний музичний журнал. Випуск 28, 2007 рік. С. 15.)
215. 陆虹。《谭利华：站直了别倒下》。《英才》期刊。1999年第5期。第29-30页。(Лу Хун. «Тан Ліхуа: стань прямо і не впади». Журнал "Еліта". Випуск 5, 1999. С. 29-30.)
216. 刘大为。《未完成的“交响曲”——李德伦世纪绝唱》。《党史纵横》期刊。2002年第2期。第46-48页。(Лю Давей. «Незакінчена «Симфонія» - «Лебедина пісня століття» Лі Делуня». Журнал «Історія партії». No 2, 2002. P. 46-48.)
217. 刘德增。《李德伦在山西二三事》。《人民音乐》期刊。2002年第10期。第28页。(Лю Десен. «Декілька слів про Лі Делуня в Шаньсі». Журнал «Народна музика». Випуск 10, 2002 рік. С. 28.)
218. 柳逊。《郑小瑛与一支年轻的乐团》。《音乐爱好者》期刊。2003年第12期。第44-45页。(Лю Сюнь. «Чжен Сяоін і молодий оркестр». Журнал «Меломан». Випуск 12, 2003 рік. С. 44-45.)

219. 刘晓倩。《执棒“芭蕾舞交响乐团”，挥点方遒——访指挥家张艺》。《人民音乐》期刊。2014年11月。第4-7页。(Лю Сяоцянь. «Диригування «Симфонічним оркестром балету» та демонстрація його майстерності — інтерв'ю з диригентом Чжан І». Журнал «Народна музика». Листопад 2014 року. С. 4-7.)

220. 刘靖之. 中国新音乐史论(增订版), 香港: 中文大学出版社,2009: 853. (Лю Цзінчжі. Історія нової китайської музики .Гонконг: Видавництво китайського університету, 2009. 853 с.).

221. 刘沙：期待民乐释放更多张力．上观 [引用日期2022-11-29] (Лю Ша. З нетерпінням чекаю, коли народна музика зніме більше напруги. Shangguan [дата цитування 29.11.2022]) https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATPeDmPr5NirNPtv_uraCBuFzzqIPmGapB5nyTcY45tM-9_t-WgjEvddsZcEG2eyvThocsvhJJeA3R7AilA

222. 刘永刚。《音乐活动家余隆:“艺术和商业挂钩不用遮遮掩掩”》。《中国经济周刊》期刊。2007年第17期。48-49页。(Лю Юнган. «Музичний активіст Юй Лун: «Немає потреби приховувати зв'язок між мистецтвом і бізнесом». Журнал "China Economic Weekly". Випуск 17, 2007 рік. С. 48-49.)

223. 梁伟。《李心草:做着这辈子最喜爱的事》。《北京日报》报刊。2011年5月31日，第9版。(Лян Вей. «Лі Сіньцао: робити те, що ти любиш найбільше у своєму житті». Газета «Beijing Daily». 31 травня 2011 р., 9 видання.)

224. 马威。《李德伦君组建中国交响乐团之艰辛》。《南京艺术学院学报：音乐与表演版》。2001年第1期。第39-41页。(Ма Вей. «Труднощі Лі Делунь Цзюня при формуванні Китайського симфонічного оркестру». Журнал Нанкінського університету мистецтв: видання музики та перформансу. No 1, 2001. P. 39-41.)

225. 毛时安。《音乐生涯五十秋——记著名指挥家黄贻钧》。《音乐爱好者》期刊。1983年第6期。第14-17页。(Мао Шиан. «П'ятдесят років музичної кар'єри.

Замітка про відомого диригента Хуан Іцзюня". Журнал «Меломан». Випуск 6, 1983. С. 14-17.)

226. 孟兰英。《郑小瑛：第一女指挥家的人生交响》。《音乐生活》期刊。2016年第10期。第9-12页。(Мен Ланьїн. «Чжен Сяоїн: Симфонія життя першої жінки - диригента». Журнал музичного життя. Випуск 10, 2016. С. 9-12.)
227. 孟建军。《乐坛上的常青树——访著名指挥家曹鹏》。《乐器》期刊。2006年第10期。第66-69页。(Мен Цзяньцзюнь. «Вічнозелене дерево в музичному світі – інтерв'ю з відомим диригентом Цао Пеном». Журнал «Музичні інструменти». Випуск 10, 2006. С. 66-69.)
228. 孟昭林。《李德伦与中央乐团》。《人民音乐》期刊。2001年第6期。第11-13页。(Мен Чжаолінь. «Лі Делун і Центральний оркестр». Журнал «Народна музика». Випуск 6, 2001. С. 11-13.)
229. 音乐总监 叶聪 (Музичний керівник Е Конг. CCTV International.) https://finance.cctv.com/special/C19252/20070830/108691.shtml
230. 欧宏著。《自称"过渡"指挥家的卞祖善》。《东方艺术》期刊。1996年第8期。第21页。(Оу Хонг. "Бянь Цзушань, самопроголошений "перехідний" диригент. Журнал «Східне мистецтво». No 8, 1996. С. 21.)
231. 北京保利剧院 (Beijing Poly Theatre. Пекінський політеатр) https://baike.baidu.com/item/%E5%8C%97%E4%BA%AC%E4%BF%9D%E5%88%A9%E5%89%A7%E9%99%A2/2714475
232. 彭丽《彭修文民族管弦乐艺术研究》中央音乐学院出版社. 2006. 267 页 (Пен Лі. Дослідження національного оркестрового мистецтва Пен Сюveня. Центральна консерваторія музичної преси, 2006. 267 с.)
233. 彭家鹏 个人简介 知名人士的雇历 (Пен Цзяпен. Трудові історії відомих людей. Резюме) https://baike.baidu.com/reference/9257219/533aYdO6cr3_z3kATKHdz6qjYCzNMYuk7LKAULtzzqIP0XOpX5nyFI838tIx9P5mGgfC_pttbZk4n-atSB4b8fcRbrRnEPF2nzT_UmyAleu5v8dp3owY

234. 重塑民乐 在人们心中的印象——访刘沙．北京日报官方网站 [引用日期2022-10-31] (Перетворення враження від народної музики у свідомості людей – Інтерв'ю з Лю Ша. Офіційний веб-сайт Beijing Daily [дата цитування 31.10.2022])
https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATPLamv_xNSyQP9z9trLSWrpzzqIPmGapB4PwSYExrtU1-rlkGwaFs5YtMoZHxqf6A1RG7ugXduk2BrcrmGinF26e

235. 封面人物（截图已发科星球）[J].人民音乐，2002(7)：24. (Персонаж з обкладинки (скриншот стор.) [J]. People's Music, 2002 (7): 24.)

236. 激情四射乐韵飞扬：记彭家鹏和多伦多电影音乐会 (Пристрасний і музичний: пам'ять про Пен Цзяпена та кіноконцерт у Торонто).
https://baike.baidu.com/reference/9257219/533aYdO6cr3_z3kATPyKyfikNy7HMt75u7CFBrVzzqIPmGapB4zkU4I74d8-8bllFQLPpdZhb9tahbejXkZE6_IWee4wRLIklH_4WjvC3_mwvdRy2ogQ9shVDvJVirGi

237. 黄贻钧的概述图 (Про творчість Хуана Іцзюня)
https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%B4%BB%E9%92%A7

238. "报刊编辑"。《余隆在德初露头角》。《上海音乐学院学报》期刊。1990年第4期。第70页。(Редактор газети. «Перша поява Ю Луна в Німеччині». Журнал Шанхайської консерваторії музики. Випуск 4, 1990. С. 70.)

239. "期刊编辑"。《2008歌剧论坛对话余隆——北京国际音乐节与中国爱乐乐团的歌剧理念》。《歌剧》期刊。2009年第1期。第36-39页。(Редактор журналу. "2008 Opera Forum Dialogue with Yu Long - Opera Concepts of Beijing International Music Festival and China Philharmonic Orchestra". Оперний журнал. Випуск 1, 2009. С. 36-39.)

240. "期刊编辑"。《李心草与韩国釜山交响乐团音乐会》。《音乐时空》期刊。2012年第8期。第5页。(Редактор журналу. «Концерт Лі Сіньцао та симфонічного оркестру Пусана, Південна Корея». Журнал «Музичний час і

простір». Випуск 8, 2012. С. 5.)

241. “期刊编辑”。《跨文化对话　DG一百二十周年庆典音乐会将在紫禁城太庙举行》。《音乐爱好者》期刊。2018年第10期。第66页。(Редактор журналу. «Концерт міжкультурного діалогу з нагоди 120-ї річниці DG відбудеться в Імперському храмі предків у Забороненому місті». Журнал «Меломан». Випуск 10, 2018. С. 66.)
242. “期刊编辑”。《激情与梦想新年音乐会奏响，指挥家李心草执棒》。《音乐生活》期刊。2012年第2期。第28页。(Редактор журналу. «Новорічний концерт пристрасті та мрій» під керівництвом диригента Лі Сіньцао. Журнал музичного життя. Випуск 2, 2012. С. 28.)
243. “期刊编辑”。《寻找贝多芬——访中央音乐学院乐队学院院长胡咏言》。《人民音乐》期刊。2011年第7期。第11-14页。(Редактор журналу. «У пошуках Бетховена – інтерв’ю з Ху Юн'яном, деканом музичної школи Центральної консерваторії». Журнал «Народна музика». Випуск 7, 2011. С. 11-14.)
244. 任海杰、唐若甫。《“我不是东方的卡拉扬，我是中国的林克昌！”》。《音乐爱好者》期刊。2005年第5期。第18-20页。(Рен Хайдзі, Тан Руофу. «Я не східний Караян, я китайський Лін Кечанг!». Журнал «Меломан». Випуск 5, 2005. С. 18-20.)
245. 亮子。《余隆的音乐情结》。《广东艺术》期刊。2003年第3期。第31-33页。(Рі Око. «Музичний комплекс Юй Луна». Журнал "Guangdong Art". Випуск 3, 2003 рік. С. 31-33.)
246. 邢星、于东。《音乐点亮人生——访美籍华人指挥家胡咏言》。《人民教育》期刊。2014年第18期。第72-75页。(Сін Сін, Юй Дун. «Музика освітлює життя – інтерв’ю з китайсько-американським диригентом Ху Юн'яном». Журнал «Народна освіта». Випуск 18, 2014. С. 72-75.)
247. 斯夫。《李德伦再谈交响乐》。《音乐天地》期刊。1994年第5期。第8页。(Сіфу. «Лі Делунь знову говорить про симфонію». Музичний світовий журнал. No 5, 1994. p. 8.)

248. 孙宁、纪武军。《余隆演奏上帝的语言》。《钟表》期刊。2006年第6期。第74-79页。(Сунь Нін, Цзі Уцзюнь. «Юй Лун грає мовою Бога». Журнал «Годинник». Випуск 6, 2006 рік. С. 74-79.)

249. 烸铂。《与音乐为伴的人生——记著名指挥家李德伦》。《档案天地》期刊。2015年第1期。第33-38页。(Сюань Бо. «Життя в супроводі музики - згадуючи відомого диригента Лі Делуня». Журнал «Архівний світ». Випуск 1, 2015. С 33-38.)

250. 徐学梅。《激情余隆》。《北方音乐》期刊。2007年第12期。第14-15页。(Сюй Сюемей. «Залишилася туга пристрасті». Північний музичний журнал. Випуск 12, 2007 рік. С. 14-15.)

251. 肖文礼.解读刘沙[J].人民音乐,2016(08):4-9. (Сяо Венли. Інтерпретація Лю Ша. Народна музика, №8, 2016. С. 4-9.)

252. 唐若甫。《圆中国一个指挥比赛梦》。《音乐周报》期刊。2016年8月的第3期。第2页。(Тан Руофу. «Здійснення мрії Китаю про проведення конкурсу». Журнал «Music Weekly». Випуск 3, серпень 2016. С. 2.)

253. 唐若甫。《黄贻钧1956年曾赴芬兰指挥赫尔辛基爱乐乐团》。《文汇报》报刊。2015年5月5日，第10版。(Тан Руофу. «Хуан Іцзюнь поїхав до Фінляндії, щоб диригувати Гельсінкським філармонічним оркестром у 1956 році». Газета «Веньхуей По». 5 травня 2015 р. С.10.)

254. 唐心韵。《灵魂和思想永远比包装重要——访上海交响乐团团长余隆》。《上海艺术家》期刊。2014年第3期。第12-15页。(Тан Сіньюнь. «Душа та думка завжди важливіші за упаковку – інтерв'ю з Ю Луном, директором Шанхайського симфонічного оркестру». Журнал «Шанхайські художники». Випуск 3, 2014. С. 12-15.)

255. 上海国际艺术节"홍콩 문화주"精彩纷呈 沪港联手端出 문화大餐．人民网．2019-11-11 (Тиждень культури Гонконгу в рамках Шанхайського міжнародного фестивалю мистецтв був захоплюючим: Шанхай та Гонконг спільно представили культурне свято. People's Daily Online. 11.11.2019 [Дата

цитування31.03.2020])
https://baike.baidu.com/reference/6553568/533aYdO6cr3_z3kATKXazvv3M3zBZdulvOCFA7tzzqIP0XOpQIOrSo098Ns6sPRoGUXIvtdsMZlHxrnzFUpE7_YPIuk3QLIggHX-VzfKyL3i4YF1x40

256. 三个指挥一台戏．京报网 [引用日期2022-11-29] (Три диригенти виконують одну п'єсу. Beijing News Network [дата цитування 29.11.2022]) https://baike.baidu.com/reference/3585229/533aYdO6cr3_z3kATKXYmPykM3nAMIiou-fbVOFzzqIPmGapB4DgTZt84t07sPRoGUXIvtcwMIRH2bj-FUpG8fYQces8SrUigzWnF26e
257. 吴晓铃。《余隆：艺术家不出新意，是失职》。《四川日报》报刊。2013年1月4日，第16版。(У Сяолін. «Ю Лун: Художники, які не придумують нових ідей, не виконують своїх обов'язків». Газета «Sichuan Daily». 4.01.2013. 16 вид.)
258. 吴申。《交响乐的传播者——记著名指挥家曹鹏》。《音乐爱好者》期刊。1989年第2期。第19-20。(У Шень. «Комунікатор симфонії - Замітка про відомого диригента Цао Пена». Журнал «Меломан». Випуск 2, 1989. С. 19-20.)
259. 范学芝。《曹鹏：中国交响乐的不倦飞鸟》。《教育与职业》期刊。2013年第7期。第58-60页。(Фан Сюечжі. «Цао Пен: невтомний птах китайської симфонії». Журнал освіти та професій. Випуск 7, 2013. С. 58-60.)
260. 韩新安。《访"亚太地区管弦乐研讨会"中国代表卞祖善》。《人民音乐》期刊。1998年4月第8期。第28-30页。(Хань Сіньань. «Інтерв'ю з Бянь Цзушанем, представником Китаю на симпозіумі Азіатсько-Тихоокеанського оркестру». Періодичне видання «Народна музика». No 8, квітень 1998 р. С. 28-30.)
261. 禾易.根植传统文化 发扬国乐精神——记香港中乐团艺术总监, 저명지 挥家阎惠昌（截图已发科星球）[J]:1 -6. (Хе І. Укоріняючись у традиційній культурі та просуваючи дух китайської музики – історія про Яна Хуейчана, художнього керівника Гонконзького китайського оркестру та знаменитого диригента (скриншот стор.). Світ музики (Music Creation Edition), 201 : 1-6.)

262. 黄贻钧。《关于指挥专业的几个问题》。《西安音乐学院学报》期刊。1990年第4期。第36-38页。(Хуан Іцзюнь. «Декілька питань про диригентську професію». Журнал Сіаньської консерваторії музики. Випуск 4, 1990. С. 36-38.)
263. 胡越菲。《胡咏言：办交响乐团就是做一个特殊的企业》。《音乐爱好者》期刊。2016年第12期。第12-15页。(Ху Юефей. «Ху Юн'янь: Керування симфонічним оркестром — це керівництво особливим підприємством». Журнал «Меломан». Випуск 12, 2016. С. 12-15.)
264. 曹畏。《为普及高雅音乐呕心沥血的曹鹏》。《人民音乐》期刊。1997年第6期。第24-26页。(Цао Вей. «Цао Пен, який багато працював над популяризацією елегантної музики». Журнал «Народна музика». Випуск 6, 1997. С. 24-26.)
265. 曾国平。《<厦门本土音乐家——郑小瑛>教学设计》。《音乐天地》期刊。2010年第1期。第33-34页。(Цзен Гопін. «Рідний музикант Сяменя – Чжен Сяоїн. Методика викладання». Журнал «Музичний світ». Випуск 1, 2010. С. 33-34.)
266. 曾耀强。《难忘的记忆——著名指挥家李德伦和汕头市中小学生金凤艺术团在一起》。《中国音乐教育》期刊。1993年第1期。第33页。(Цзен Яоцян. «Незабутній спогад – відомий диригент Лі Делунь і мистецька трупа Jinfeng учнів початкової та середньої школи Шаньтоу разом». Журнал «Китайська музична освіта». Випуск 1, 1993. С. 33).
267. 金 冲及. 《二十世纪中国史纲》公共文學出版社。 2009. 1372 页. (Цзинь Чхунцзи. Нарис історії Китаю в 20-му столітті. Public Literature Press. 2009. 1372 с.)
268. 景作人。《国际水准，中国风格，北交特色——指挥家谭利华访谈录》。《音乐爱好者》期刊。2013年第5期。第4页。(Цзін Цуорен. «Міжнародні стандарти, китайський стиль, особливості пекінського цзяотун - інтерв'ю з диригентом Тань Ліхуа». Журнал «Меломан». Випуск 5, 2013. С. 4.)

269. 景作人。《腾飞之前的孕育与积淀——第一届李德伦全国指挥比赛观后感》。《音乐爱好者》期刊。2012年第10期。第42-45页。(Цзін Цзуорен. «Початок та накопичення перед зльотом – роздуми про перший Національний конкурс диригентів імені Лі Делуня». Журнал меломанів. Випуск 10, 2012. С. 42-45.)

270. 紫茵著。《从艺半世纪，音乐未了情——指挥家卞祖善专访》。《人民音乐》期刊。2011年第5期。第13-16页。(Цзи Їн. «Півстоліття в мистецтві, музика, незакінчене кохання – інтерв'ю з диригентом Бянь Цзушанем». Періодичне видання «Народна музика». Випуск 5, 2011. С. 13-16.)

271. 子牛。《大师挥棒情系童心──李德伦和北京少年室内乐团同台演出》。《乐器》期刊。1999年第55期。第41页。(Цзи Ню. «Майстер з дитячим серцем – Лі Делун і Пекінський молодіжний камерний оркестр виступають на одній сцені». Журнал «Музичні інструменти». Випуск 55, 1999. С. 41.)

272. 加音。《李德伦成功指挥多伦多交响乐团》。《人民音乐》期刊。1987年第2期。第46页。(Цзя Інь. «Лі Делун успішно диригує симфонічним оркестром Торонто». Журнал «Народна музика». Випуск 2, 1987. С. 46.)

273. 姜琳林。《谭利华：“走出去”别是自娱自乐》。《北京商报》报刊。2012年12月6日，第2版。(Цзян Ліньлінь. «Тан Ліхуа: «Вийдіть» і не просто розважайтеся». Газета «Beijing Business Daily». 6 грудня 2012 р. 2-е видання.)

274. 蒋力。《郑小瑛：半个世纪“挥”过来》。《北京日报》报刊。2017年9月26日，第19版。 (Цзян Лі. «Чжен Сяоїн: минуло півстоліття». Газета «Beijing Daily». 26 вересня 2017 р., 19 вип.)

275. 贾小飞。《李德伦青铜像落座青岛人民大会堂》。《北方音乐》期刊。2005年第11期。第21页。(Цзя Сяофей. «Бронзова статуя Лі Делуня стоїть у Великій залі народу в Циндао». Журнал північної музики. No11, 2005. С. 21.)

276. 瞿维。《筚路蓝缕创业者　辛勤耕作荷锄人——纪念黄贻钧同志》。《人民音乐》期刊。1998年第1期。第8-9页。(Цюй Вей. «Завзяті підприємці Шовкового шляху, старанно трудяться на згадку про товариша Хуан Іцзюня». Журнал «Народна музика». Випуск 1, 1998. С. 8-9.)

277. 程也。《文化的交响——专访中国著名交响乐女指挥家郑小瑛》。《孔子学院》期刊。2013年第6期。第16-25页。(Чен І. «Симфонія культури – ексклюзивне інтерв'ю з Чжен Сяоїн, відома китайська симфонічна диригентка». Журнал «Інститут Конфуція». Випуск 6, 2013. С. 16-25.)

278. 陈怡倩。《时代文化精神的音乐传道者——第三届奥迪夏季音乐周之际访余隆》。《歌剧》期刊。2010年第9期。第44-45页。(Чень Іцянь. «Музичний проповідник культурного духу часу — інтерв'ю з Юй Луном з нагоди 3-го Audi Summer Music Week». Оперний журнал. Випуск 9, 2010. С. 44-45.)

279. 陈燮阳。《追思恩师黄晓同》。《人民音乐》期刊。2016年第1期。第44页。(Чень Сєян. «Пам'яті мого наставника Хуан Сяотун». Журнал «Народна музика». Випуск 1, 2016. С. 44.)

280. 陈宏. "中国第一棒"从艺50周年 陈燮阳：执棒和执念 文娱速递 2015年11月2日 (Чень Хун. «Китаєць номер один» святкує своє 50-річчя в мистецтві. Чень Сєян: тримання естафети та одержимість». Розважальний експрес. 2 листопада 2015 р. С. 11.)

281. 陈洁。《让更多人领略交响乐之美——曹鹏，其人其乐》。《上海艺术家》期刊。2012年第3期。第38-43页。 (Чень Цзе. «Нехай більше людей оцінять красу симфонії - Цао Пен, який насолоджується нею». Журнал «Шанхайські художники». Випуск 3, 2012. С. 38-43.)

282. 陈祖芬。《谭利华的背影》。《北京观察》期刊。2002年第8期。第35-36页。(Чень Цзуфен. «Тан Ліхуа повернувся». Журнал «Пекінське спостереження». Випуск 8, 2002. С. 35-36.)

283. 陈志音。《 萦绕天地间的回响——纪念中国指挥大师李德伦百年诞辰》。《 党建》期刊。2017年第7期。第59-61页。(Чень Чжиінь. «Відлуння неба і землі: до сторіччя від дня народження китайського майстра Лі Делуня». Журнал партійного будівництва. Випуск 7, 2017. С. 59-61.)

284. 张雯。《李德伦——乐坛上一个响亮的名字》。《国际人才交流》期刊。1990年1月，第12期。第37-42页。(Чжан Вень. "Лі Делунь - гучне ім'я в

музичному світі". Журнал «Міжнародний обмін талантами». Січень 1990 р. Вип.12. С. 37-42.).

285. 张国勇。《因为执着所以权威，因为权威所以执着——张国勇谈肖斯塔科维奇》。《音乐爱好者》报刊。2015年第4期。第32-35页。(Чжан Гоюн. «Авторитетний через наполегливість, наполегливість через авторитет, — говорить про Шостаковича Чжан Гоюн». Газета "Меломан". Випуск 4, 2015. С. 32-35.)
286. 张国勇。《一个音乐家的两个难忘的夜晚》。《歌剧》期刊。2009年第10期。第58-60页。(Чжан Гоюн. «Два незабутніх вечори для музиканта». Оперний журнал. Випуск 10, 2009. С. 58-60.)
287. 张国勇。《略谈切利比达凯的指挥风格》。《音乐爱好者》报刊。1999年第6期。第24-25页。(Чжан Гоюн. «Коротка дискусія про диригентський стиль Челібідаке». Газета "Меломан". Випуск 6, 1999. С. 24-25.)
288. 张国勇。《歌声唱响时代强音》。《光明日报》报刊。2015年9月21日，第14版。(Чжан Гоюн. «У пісні співає сильний голос часу». Газета "Guangming Daily". 21 вересня 2015 р. 14 видання.)
289. 张大勇、荣英涛。《指挥大师李德伦诞辰100周年纪念活动在京举行》。《人民音乐期刊》。2017年6月，第2期。第3-5页。(Чжан Дайонг, Жун Інтао. «У Пекіні відбулося святкування 100-річчя від дня народження диригента Лі Делуня». «Народний музичний журнал». Червень 2017, Випуск 2. С. 3-5.)
290. 张艺。《让中国交响乐真正走向国际化》。《中国文化报》报刊。2018年11月16日，第1版。(Чжан І. «Зробити китайську симфонічну музику справді міжнародною». Газета «Новини культури Китаю». 16 листопада 2018 р. 1 вип.)
291. 张蕾。《李心草与他的歌剧世界》。《独家专访》期刊。2009年第17期。第34-37页。(Чжан Лей. «Лі Сіньцао та його оперний світ». Журнал "Ексклюзивне інтерв'ю". Випуск 17, 2009. С. 34-37.)
292. 张列. 《海纳百川》 陈思昂作曲 张列指挥 南京民族乐团演奏 (Чжан Лі. «Море приймає всі ріки». Композитор Чень Сян, диригент Чжан Лі та виконання

Нанкінського китайського оркестру). https://baike.baidu.com/item/%E5%BC%A0%E5%88%97/10958

293. 张列，著名指挥家、作曲家。(Чжан Лі, відомий диригент і композитор.) https://www.huain.com/musician/zhanglie/189.html
294. 张萌。《人才辈出，任重道远——第一节李德伦全国指挥比赛青岛落幕》。《人民音乐》期刊。2012年第8期。第16-17页。(Чжан Мен. «Талантів багато, і попереду довгий шлях – завершився перший розділ змагань Лі Делуня в Циндао». Періодичне видання «Народна музика». Випуск 8, 2012. С. 16-17.)
295. 张弦。《李德伦谈我国交响音乐事业》。《人民音乐》期刊。1980年第10期。第5-9页。(Чжан Сянь. «Лі Делунь про симфонічну музичну кар'єру Китаю». Періодичне видання «Народна музика». No 10, 1980. С. 5-9.)
296. 张晓玲, 姚佩.阎惠昌：用生命演绎音乐(截图已发科星球)[N].渭南日报，2012년1月5日 (Чжан Сяолін, Яо Пей, Янь Хуйчан: Інтерпретація музики з життям (скриншот стор.) [N], Weinan Daily, 5 січня 2012 р.)
297. 赵世民。《访指挥家胡咏言》。《艺术教育》期刊。2003年第1期。第52-53页。(Чжао Шимін. «Інтерв'ю з диригентом Ху Юн'янь». Журнал мистецької освіти. Випуск 1, 2003 рік. С. 52-53.)
298. 郑小瑛。《剪不断的中苏友谊:回忆我的诸位恩师》。《艺术评论》期刊。2009年第6期。第33-40页。(Чжен Сяоїн. «Нескінченна китайсько-радянська дружба: пам’ять про моїх наставників». Журнал огляду мистецтва. Випуск 6, 2009. С. 33-40.)
299. 郑小瑛。《日本音乐教育的一瞥》。《中央音乐学院学报》期刊。1982年第4期。第38-43页。 (Чжен Сяоїн. «Погляд на японську музичну освіту». Журнал Центральної музичної консерваторії. Випуск 4, 1982. С. 38-43.)
300. 郑小瑛。《我是这样向苏联专家学习合唱指挥的》。《人民音乐》期刊。1955年第10期。第29-32页。(Чжен Сяоїн. «Так я навчалася хорового диригування у радянських фахівців». Народна музика. Випуск 10, 1955. С. 29-32.)

301. 郑小瑛。《歌剧客席指挥如何工作——记考德威尔指挥<茶花女>》。《人民音乐》期刊。1981年第9期。第27-29页。 (Чжен Сяоїн. «Як запрошений диригент працює в опері – Замітка про диригування С. Колдвелл «Травіати»». Журнал «Народна музика». Випуск 9, 1981. С. 27-29.)

302. 金达。《记指挥家黄贻钧》。《人民音乐》期刊。1983年第12期。第25-28页。(Чжин Да. «Згадуємо диригента Хуан Іцзюня». Журнал «Народна музика». Випуск 12, 1983. С. 25-28.)

303. 周光蓁著.一位指挥家的诞生[M].生活读书新知三联书店，2014:63-66. (Чжоу Гуанчжень. Народження диригента [М]. Нові знання про життя та читання, Книгарня Саньлянь, 2014: 63-66.)

304. 周光蓁著.一位指挥家的诞生[M].生活读书新知三联书店，2014:114-115. (Чжоу Гуанчжень, Народження диригента [М], Нові знання про життя та читання, Книгарня Саньлянь, 2014: 114-115.)

305. 周诚葆。《韩中杰谈交响乐创作》。《人民音乐》期刊。1985年第3期。第5-7页。(Чжоу Ченбао. «Хань Чжунцзе про створення симфонії». Журнал «Народна музика». Випуск 3, 1985. Сторінки 5-7.)

306. 沈祺。《当余隆跳起康康舞》。《歌剧》期刊。2010年第3期。第10页。(Шень Ци. «Коли Юй Лун танцює танець канкан». Оперний журнал. Випуск 3, 2010. С. 10.)

307. 施雪钧。《余隆、李南：“中国爱乐”这十年……》。《音乐爱好者》期刊。2011年第6期。第21-25页。(Ши Сюецзюнь. «Юй Лун, Лі Нань: «Китайська філармонія» за останні десять років...». Журнал «Меломан». Випуск 6, 2011. С. 21-25.)

308. 史青岳。《情系交响——访中国第一代交响乐指挥家韩中杰》。《中国艺术时空》期刊。2016年第4期。第109-118页。(Ши Ціньюе. «Симфонія кохання – інтерв’ю з Хань Чжунцзе, симфонічним диригентом Китаю в першому поколінні». Журнал «Час і простір китайського мистецтва». Випуск 4, 2016. С. 109-118.)

309. 远洋。《“交响乐是我的生命”–访深圳交响乐团首席指挥姚关荣》。《广东艺术》期刊。1996年第4期。第24-25页。(Юань Ян. «Симфонія — це моє життя» – інтерв’ю з Яо Гуанжуном, головним диригентом Шеньчженьського симфонічного оркестру». Журнал «Guangdong Art». Випуск 4, 1996. С. 24-25.)

310. 阎惠昌. (Янь Хуейчан) https://baike.baidu.com/item/%E9%98%8E%E6%83%A0%E6%98%8C/6553568

311. 阎惠昌香港中乐团艺术总监兼首席指挥（截图已发科星球）[N].新疆经济报，2010年9月2日. (Янь Хуейчан, художній керівник та головний диригент Гонконзького китайського оркестру. (скриншот стор.) Xinjiang Economic News, 2 вересня 2010 р.)

312. 燕杨.《从鲍元恺<第三（京剧）交响曲>看当代音乐创作中的文化融合和创新》。哲学与人文科学、中国风格、融合与创新。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2018年12月，第37卷，第4期，第103-109页。(Янь Ян. Погляд на культурну інтеграцію та інновації в сучасній музичній творчості на прикладі «Третьої симфонії (Пекінської опери)» Бао Юанькая. Філософія та гуманітарні науки, китайський стиль, інтеграція та інновації. Symphony : журнал Xi'an Conservatory of Music. Грудень 2018, том 37, вип. 4, 2018. С. 103-109.) https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=pFbCq-yO4FDHkqJLGfbCG902Djp2mIXuVUtSRjOdPlMhTVKAAUZbaMIjMR6tY9Dq8cE4Ht2Wrv-9tXKxpZATk-qo82645kBesqDV8mkpmd34n8LEa5VCKQ-5tjZzdtTyETK2atOsfYM=&uniplatform=NZKPT

313. 燕杨.《抒情性与戏剧性的交融——析米亚斯科夫斯基<第二十五交响曲>》。音乐舞蹈、抒情性、戏剧性。发表于《音乐探索》（四川音乐学院学报）。2021年2月，第52卷，第8期，第51-58页。(Янь Ян. Синтез лірики і драми в Симфонії № 25 М. Мясковського. Музичний танок, лірика, драма. Опубліковано в «Music Exploration»: журнал Sichuan Conservatory of Music. Лютий 2021, т. 52, вип. 8, 2021. С. 51-58.) DOI:10.15929/j.cnki.1004-2172.2021.02.00

https://wap.cnki.net/touch/web/Journal/Article/YYTS202102008.html

314. 燕杨.《普罗科菲耶夫<亚历山大•涅夫斯基>的艺术特征和指挥再现》。哲学与人文科学、艺术特征、乐队指挥。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2017年12月，第36卷，第4期，第99-104页。(Янь Ян. Художня характеристика та диригентська інтерпретація симфонічних творів С. Прокоф'єва. Філософія та гуманітарні науки, художня характеристика, диригування оркестром. Symphony: журнал Xi'an Conservatory of Music, Грудень 2017, т. 36, вип. 4, 2017. С. 99-104).
https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=pFbCq-yO4FCZvIQY-iNKU_4ZTS3VLjY20kuMQNrl-YG9rgx4X9j7xs10vZotGOwWCtzD1q1e_Yb3mHc3xv2n-ytJ8X7X0kNIcE4ttgcD11NaXjSLqxdEsM53QbubXlCkCtvtxib_luc=&uniplatform=NZKPT

ДОДАТКИ

Додаток А

Діяльність китайських диригентів симфонічних і сучасних традиційних оркестрів (посилання на записи концертів)

Бянь Цзушань

瞿维《人民英雄纪念碑》上海爱乐乐团 指挥：卞祖善 2017年11月12日 上海音乐厅
(Цюй Вей «Пам'ятник народним героям» Шанхайський філармонічний оркестр Диригент: Бянь Цзушань. 12 листопада 2017 р. Шанхайська концертна зала)
https://www.bilibili.com/video/BV1wG411x7KR/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【乐响巴蜀】2023/重庆交响乐团音乐季开幕音乐会，贺绿汀管弦乐作品—《森吉德玛》
[Музика на башу] 2023/Концерт відкриття музичного сезону симфонічного оркестру Чунціна, оркестрова робота Хе Лутіна – «Senji Dema».
https://www.bilibili.com/video/BV1724y1L7mh/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【民族管弦乐】瑶族舞曲——中央民族乐团
(«Національний танець яо». Композитор: Лю Тешань, Мао Юань. Китайський національний оркестр «Сенджидема». Дирижер: Бянь Цзушань Апрель 2023
https://www.bilibili.com/video/BV1YX4y1T7ED?p=3&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Лі Делун

【李德伦】 贝多芬：第九交响曲【中央乐团/1984.3】
(Дев'ята симфонія Бетховена. Диригент: Лі Делун. Оркестр: Центральний оркестр Китаю Місце проведення: Пекінський концертний зал.)
https://www.bilibili.com/video/BV1Ax4y1j7Aq/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

李德伦 奥伊斯特拉赫 莫扎特第五小提琴协奏曲
(Концерт для скрипки з оркестром № 5 K.219 Моцарта у виконанні Давида Ойстраха. За диригентським пультом Центрального оркестру Лі Делун. Запис

концерту 9 жовтня 1957.)
рокуhttps://www.bilibili.com/video/BV1pr4y1p7JF/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
【李德伦】 贝多芬：第五交响曲【中央乐团/1984.3】
(П'ята симфонія Бетховена. Диригент: Лі Делунь. Оркестр: Центральний оркестр Китаю Місце проведення: Пекінський концертний зал.)
https://www.bilibili.com/video/BV1Yg4y1b7oH/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Лі Синцао

【建议收藏】“顶配版”《保卫黄河》，听得热血沸腾！
(Кантата «Жовта річка», сьома частина, «Захищаючи Жовту річку».)
https://www.bilibili.com/video/BV1864y1e7og/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【祝福伟大祖国繁荣昌盛】今日重听《红旗颂》，继往开来共奋进！
(Симфонічна увертюра «Ода червоному прапору».)
https://www.bilibili.com/video/BV1SQ4y1Q7WC/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【官录全剧】石倚洁 La traviata 茶花女（顾文梦 王丛丛 中国交响乐团 李心草指挥
(Верді: «Травіата» 24 та 25 жовтня 2020 р. Пекінський концертний зал Китайський симфонічний оркестр Диригент: Лі Синцао).
https://www.bilibili.com/video/BV1cV411t7XF/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Лін Кечанг

管弦乐《康藏组曲》群马交响乐团 林克昌指挥
(Вибрані китайські оркестрові композиції – Концерт для Жовтої річки, Hong Kong Records, HK 8.240055, 1984. Композитор: Лу Хуабай Виконавець: Симфонічний оркестр Гумма.)
https://www.bilibili.com/video/BV1ey4y1V7jH/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Cavalleria rusticana : Intermezzo Sinfonico 乡村骑士间奏曲 台湾长荣交响乐团 指挥:林克昌
(Cavalleria rusticana: Intermezzo Sinfonico. Taiwan Evergreen Symphony

Orchestra. Диригент: Лін Кечанг)
https://www.bilibili.com/video/BV1j64y1V7EA/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

德里戈：小夜曲（两个版本）- 林克昌、石圣芳 / 岩本真理、鹭见五郎
(Риккáрдо Дри́го: Серенада (две версии) - Линь Кечан, Ши Шенфанг / Мари Ивамото, Вашими Горо)
https://www.bilibili.com/video/BV1pE411A7yj/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Пен Цзяпен

民族管弦乐《太阳颂》指挥：彭家鹏 演奏：中国广播民族乐团
(Національний оркестр «Ода сонцю» Диригент: Пен Цзяпен Виконання: Китайський радіомовний оркестр).
https://www.bilibili.com/video/BV11S4y1W7zG/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

《秦・兵马俑》 作曲：彭修文 指挥：彭家鹏 演奏：中国广播民族乐团
(«Теракотові воїни Цінь» Композитор: Пен Сювень Диригент: Пен Цзяпен Виконання: Китайський мовний оркестр).
https://tv.cctv.com/2022/02/21/VIDElzdTPODVn3U368ueEDV6220221.shtml

《丝竹的交响》第二乐章 **作曲**：**刘**长远 **指**挥：彭家鹏 **演奏**：苏州民族管弦乐团 (Друга частина Симфонії шовку і бамбука Композитор: Лю Юаньюань Диригент: Пен Цзяпен Виконання: Національний оркестр Сучжоу).
https://tv.cctv.com/2020/12/29/VIDEuAFdn5eV5uxVb2Y5IoCh201229.shtml

Тан Ліхуа

《梁山伯与祝英台》 指挥:谭利华 演奏:吕思清 协奏:北京交响乐团
(«Лян Шаньбо та Чжу Інтай» Диригент: Тан Ліхуа Виконавець: Лу Сицін Концерт: Пекінський симфонічний оркестр)
https://www.bilibili.com/video/BV1Lb411g7Lz/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

谭利华指挥 2012伦敦奥运会艺术节开幕 贝多芬第九交响曲
(Тан Ліхуа диригує Дев'ятою симфонією Бетховена на відкритті Олімпійського фестивалю мистецтв у Лондоні 2012 року)
https://www.bilibili.com/video/BV1dV411x7LS/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【CCTV音乐厅】《瑶族舞曲》演奏：北京交响乐团，指挥：谭利华
([Концертний зал CCTV] «Танець Яо». Виконує: Пекінський симфонічний оркестр, диригент: Тан Ліхуа)
https://www.bilibili.com/video/BV1PJ41137op/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Хан Чжунцзе

管弦乐《晚会》中央乐团 韩中杰指挥
(Оркестр "Гала". Центральний оркестр під керуванням Хань Чжунцзе)
https://www.bilibili.com/video/BV1hJ411K7m4/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

盛礼洪《第二交响曲》中央乐团 韩中杰指挥
(Друга симфонія Шен Ліхуна. Центральний оркестр під керуванням Хань Чжунцзе.)
https://www.bilibili.com/video/BV1d3411i71Y/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

小提琴协奏曲《抹去吧眼角的泪》盛中国与中央乐团 韩中杰指挥
(Концерт для скрипки з оркестром «Зітри сльози з куточків очей» Шен Чайна та Центральний оркестр під керуванням Хань Чжунцзе)
https://www.bilibili.com/video/BV1TJ411T7xe/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

Хуан Ицзюнь

黄贻钧指挥日本读卖交响乐团潘寅林演奏“梁祝”
(Хуан Іцзюнь диригує японським симфонічним оркестром Йоміурі Пань Іньлінь для виконання "Лян Чжу")
https://www.bilibili.com/video/BV1YE411y7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

管弦乐《金花与紫罗兰》上海交响乐团 黄贻钧指挥
(Оркестрова музика «Золоті квіти та фіалки» (адаптація синьцзянських народних пісень). Композитор: Мао Юрун. Шанхайський симфонічний оркестр під керівництвом Хуан Іцзюня.)
https://www.bilibili.com/video/BV16f4y1B7Np/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【新中国黑胶唱片】上海人民交响乐团—乌克兰集体舞 黄贻钧指挥 1952

([Нова китайська вінілова платівка] Шанхайський народний симфонічний оркестр виконує український груповий танець під керівництвом Хуан Іцзюня 1952 р.)
https://www.bilibili.com/video/BV1rb411r7zd/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Ху Юнянь

贝多芬《欢乐颂》片段（胡咏言 指挥）
(Фрагмент «Оди на радість» Бетховена (диригент Ху Юнянь)
https://www.bilibili.com/video/BV1MS4y1p7B2/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

哈恰图良《马刀舞曲》（胡咏言指挥北京民族乐团）
(Танець із шаблями (Національна оркестрова версія) Композитор: Хачатурян Диригент: Ху Юнянь Виконує: Пекінський китайський оркестр)
https://www.bilibili.com/video/BV1tu4y1R7KF/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

斯美塔那《沃尔塔瓦河》胡咏言指挥浙江音乐学院交响乐团
(Композитор: Бедржих Сметана Виступ: Симфонічний оркестр Чжецзянської консерваторії Диригент: Ху Юнянь)
https://www.bilibili.com/video/BV1FJ411Y7Ld/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Цао Пен

管弦乐《洪湖赤卫队幻想曲》上海乐团 曹鹏指挥
(Оркестровий твір «Червоногвардійська фантазія Хонгху». Шанхайський оркестр під керівництвом Цао Пена)
https://www.bilibili.com/video/BV14J411Q7t4/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

管弦乐《海霞组曲》上海乐团 曹鹏指挥
(Оркестрова сюїта «Хайся». Шанхайський оркестр під керуванням Цао Пена)
https://www.bilibili.com/video/BV1vk4y1r7xB/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

交响诗《黄鹤的故事》上海乐团 曹鹏指挥
(Симфонічна поема «Історія жовтого журавля» Шанхайський оркестр під керівництвом Цао Пена.)
https://www.bilibili.com/video/BV1qJ41117R7/?spm_id_from=333.337.search-

card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Чень Сеян

【震撼交响现场】陈燮阳指挥演绎《轻骑兵》序曲
(Увертюра до опери австрійського композитора Франца фон Супея «Легка кавалерія». Диригент Чень Сеян диригує Китайським симфонічним оркестром у Національному центрі виконавських мистецтв.)
https://www.bilibili.com/video/BV1eF411a7cR/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

中央民族乐团 民族管弦乐《拉德茨基进行曲》丨作曲：老约翰·施特劳斯丨指挥：陈燮阳
(Йоганн Штраус старший. «Марш Радецького». Центрально-Китайский оркестр. Диригент: Чень Сеян. Відень, Австрія "Musikverein")
https://www.bilibili.com/video/BV11K4y1D7R8/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

《春节序曲》 指挥：陈燮阳 演奏：中央民族乐团
(«Увертюра до весняного свята» Диригент: Чень Сеян. Виконує: Китайський національний традиційний оркестр)
https://www.bilibili.com/video/BV1vr4y1T7Hu/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Чжан Гоюн

张国勇与广州交响乐团演绎拉赫那尼诺夫《E小调第二交响曲》（片段）
(Чжан Гоюн і Симфонічний оркестр Гуанчжоу виконують «Симфонію № 2 мі мінор» Рахнанінова (уривок))
https://www.bilibili.com/video/BV14h4y147He/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【贵阳交响乐团】赵季平：第一小提琴协奏曲 指挥：张国勇 小提琴：宁峰
([Гуйянський симфонічний оркестр] Чжао Цзіпін: Концерт для скрипки № 1 Диригент: Чжан Гоюн Скрипка: Нін Фен.)
https://www.bilibili.com/video/BV1xZ4y1H7Vz/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【贵阳交响乐团】古斯塔夫·马勒：第一交响曲 第一乐章选段 指挥：张国勇
([Гуйянський симфонічний оркестр] Густав Малер: Уривки з першої частини Симфонії № 1 Диригент: Чжан Гоюн)
https://www.bilibili.com/video/BV1ES4y1a7Kg/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Чжан І

张艺指挥国家大剧院管弦乐团演奏马勒第六交响曲
(Шоста симфонія Малера. Чжан І диригує оркестром Національного центру виконавських мистецтв,)
https://www.bilibili.com/video/BV1Je4y1878n/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【浙江交响乐团】于京君《社戏》指挥：张艺（浙交原创交响乐）
([Симфонічний оркестр Чжецзяна] Оригінальна симфонія «Соціальна опера» Юй Цзіньцзюня. Симфонічний оркестр Чжецзяна під керуванням диригента Чжан І)
https://www.bilibili.com/video/BV1Xi4y1b7Gp/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

于京君《祖国畅想曲》浙江交响乐团 张艺指挥
(«Рапсодія Батьківщини» Ю Цзіньцзюня. Чжецзянський симфонічний оркестр під керівництвом Чжан І)
https://www.bilibili.com/video/BV1R7411W7xb/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Чжан Лі

「精彩国乐」《瑶族舞曲》 指挥张烈（上海民族乐团 中国广播民族乐团）
(«Чудова китайська музика». «Танець Яо». Диригент: Чжан Лі Виконавець: Шанхайський китайський оркестр Китайського радіомовного оркестру)
https://www.bilibili.com/video/BV1yp4y1i7mm/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

【国乐】《月牙泉的故事》指挥：张列 **作曲**：韩兰魁 **演奏**：**西安音**乐学院民族管弦乐团
([Китайська музика] «Історія весняного півмісяця». Диригент: Чжан Лі Композитор: Хань Ланкуй. Виконавець: Національний оркестр Сіаньської консерваторії).
https://www.bilibili.com/video/BV1834y1s7qJ/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

《澳门印象》指挥：张列、作曲：赵季平、演奏：西安音乐
(«Враження від Макао». Композитор: Чжао Цзіпін. Диригент: Чжан Лі. Виконавець: Національний оркестр Сіаньської консерваторії).
https://v.youku.com/v_show/id_XNDI2NTU1ODc2MA==.html?firsttime=281

Чжен Сяоинь

郑小瑛90岁指挥黄河大合唱全曲
(Знаменита диригентка Чжен Сяоін диригує усією «Кантатою Жовтої річки» у віці 90 років. Концерт-церемонія відкриття 15-го Китайського хорового фестивалю 19 жовтня 2019 року, Нінбо, відео живого виступу)
https://www.bilibili.com/video/BV1FK4y1b7w8/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

郑小瑛指挥《瑶族舞曲》
(Чжен Сяоін диригує «Танцем Яо». Виступ симфонічного оркестру Сяменьського театру пісні та танцю. 12 липня 2020 року, театр Сяминь Цзяген)
https://www.bilibili.com/video/BV13a4y1a7P9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

郑小瑛指挥《土楼回响》第五乐章《客家之歌》合唱
(П'ята частина симфонічної поеми «Луна Тулоу». «Пісня хакка». Диригент: Чжен Сяоін. Симфонічний оркестр Сяменьського театру пісні та танцю. Хор: Хор жінок-журналістів Шанхая, Хор «Голос військово-морського флоту»)
https://www.bilibili.com/video/BV1SX4y1N7QL/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Юй Лун

【SSO乐季回声】余隆演绎马勒：第五交响曲
(Малер: П'ята симфонія. Повна версія. Юй Лун виконує П'яту симфонію Малера на концерті (2021.5.14). Диригент: Юй Лун. Шанхайський симфонічний оркестр)
https://www.bilibili.com/video/BV1MY41117AT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

吕其明：《红旗颂》（中国爱乐、上交、广交、余隆）
(Лу Цімін. «Ода червоному прапору». Китайська філармонія, Шанхай. Цзяо Тун, Гуан Цзяо, Юй Лун)
https://www.bilibili.com/video/BV1Z34y1j7dz/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

余隆指挥中国爱乐乐团演奏约瑟夫莫里斯拉威尔《波莱罗舞曲》M81
(«Болеро» Джозефа Моріса Равеля. Юй Лун диригує Китайським філармонічним оркестром).
https://www.bilibili.com/video/BV12G4y127cj/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Янь Хуейчан

《射雕英雄传》编曲：顾嘉辉；指挥：阎惠昌 - 香港中乐团
(Аранжування «The Legend of the Condor Heroes»: Ку Ка-Фай, диригент: Ян Хуейчан - Китайський оркестр Гонконгу)
https://www.bilibili.com/video/BV1f4411S738/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c

Jazz版 《金蛇狂舞》 指揮/閻惠昌 《Dance of the Golden Snake》
(Джазова версія твору «Танець золотої змії». Виконавець: Молодіжний китайський оркестр Тайваню Сіньчжу. Диригент: Янь Хуейчан).
https://youtu.be/1x5TeFkR6qI

《梁祝》 Butterfly Lovers ErHu Concerto 指揮/閻惠昌 二胡/孫凰
(Лян Чжу. «Коханці-метелики». Китайський музичний фестиваль Чжуцянь («Бамбукова западина») 28.07. 2013 Сіньчжуський молодіжний китайський оркестр. Диригент: Янь Хуейчан. Ерху: Сун Хуан).
https://m.youtube.com/watch?v=tu5XohUR3Pg

Додаток Б

Дириентська діяльність автора дисертації

(посилання на записи концертів)

Виступи диригента Янь Яна з сімфонічними та китайськими оркестрами традиційних інструментів

1. https://www.bilibili.com/video/BV14h411k7Jk/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《瑶族舞曲》 作曲家：刘铁山，茅沅 指挥：燕杨 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年5月18日 («Танець Яо» Композитор: Лю Тишань, Мао Юань. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр Час виконання: 18 травня 2019 р.)

2. https://www.bilibili.com/video/BV19U4y1H7BU/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《拉赫玛尼诺夫 交响舞曲》指挥：燕杨 演奏：乌克兰切尔尼戈的交响乐团 演出时间：2019年3月28日 (Симфонічні танці Рахманінова Диригент: Янь Ян. Виконує: Симфонічний оркестр м. Чернігів, Україна. Час виконання: 28 березня 2019 р.).

3. https://www.bilibili.com/video/BV1Ci4y1T77Q/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《米亚斯科夫斯基第25交响曲》作曲家：尼古拉·雅科夫列维奇·米亚斯科夫斯基 指挥：燕杨 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年12月12日 («Симфонія No 25» Композитор: М'ясковський Н.Я. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр. Час виконання: 12 грудня 2019 року).

4. https://www.bilibili.com/video/BV1Sh411k7jm/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《肖斯塔科维奇 第五交响曲》作曲家：德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇 指挥：燕杨 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年5月18日 (Шостакович. П'ята симфонія. Композитор: Шостакович Д.Д. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр. Час виконання: 18 травня 2019 року)

5. https://www.bilibili.com/video/BV11i4y1T7jr/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《第三（京剧）交响乐》作曲家：鲍元恺 指挥：燕杨 演奏：乌克兰哈尔科夫交响乐团 演出时间：2018年5月5日（«Третя симфонія (Пекінська опера)». Композитор: Бао Юанькай. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський симфонічний оркестр України. Час виконання: 5 травня 2018 р.)

6. https://www.bilibili.com/video/BV1Vz4y1m7vM/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《第一交响序曲》作曲家：关峡 指挥：燕杨 演奏：乌克兰哈尔科夫交响乐团 演出时间：2018年5月5日（«Перша симфонічна увертюра». Композитор: Гуань Ся. Диригент: Янь Ян Виконує: Харківський симфонічний оркестр України. Час виконання: 5 травня 2018 року).

7. https://www.bilibili.com/video/BV1ir4y1A7oP/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《第一交响序曲》作曲家：关峡 指挥：燕杨 演奏：乌克兰切尔尼戈夫交响乐团 演出时间：2019年3月28日（«Перша симфонічна увертюра» Композитор: Гуань Ся Диригент: Янь Ян. Виконує: Чернігівський симфонічний оркестр України. Час виконання: 28 березня 2019 р.)

8. https://www.bilibili.com/video/BV1mA411K7cu/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《第五小提琴协奏曲》作曲家：沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特 指挥：燕杨 小提琴：切林亚夫斯基 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年5月18日（«Концерт для скрипки з оркестром No 5» Композитор: Вольфганг Амадей Моцарт. Диригент: Янь Ян. Скрипка: Ігор Чернявський. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр. Час виконання: 18 травня 2019 р.)

9. https://www.bilibili.com/video/BV1sy4y177x9/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
   《我的中国心》作曲家：王福龄 指挥：燕杨 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年12月12日（«Моє китайське серце» Композитор: Ван Фулін. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр Час виконання: 12 грудня 2019 р.)

10. https://www.bilibili.com/video/BV1WV411v7VQ/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
《高山青》作曲家：鲍元恺 指挥：燕杨 演奏：哈尔科夫青年交响乐团 演出时间：2019年12月12日 («Високі зелені гори». Композитор: Бао Юанькай. Диригент: Янь Ян. Виконує: Харківський молодіжний симфонічний оркестр. Час виконання: 12 грудня 2019 р.)

11. https://www.bilibili.com/video/BV13C4y1Q7zS/?vd_source=243ddc8ae0fd201450d0eef8218d6b5c
《庆典序曲》作曲家：赵季平 指挥：燕杨 演奏：安徽民族乐团 («Святкова увертюра». Композитор: Чжао Цзіпін. Диригент: Янь Ян. Виконує: Аньхойський національний оркестр).

Додаток В

Публікації та апробації за темою дисертації

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Янь Ян. Діяльність китайських оркестрів традиційних інструментів нового типу в 1960-ті – 1970-ті роки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 198-211.

https://intermusic.kh.ua/vypusk49/Vip_49_14_Jan_Jan.pdf

2. Янь Ян. Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920-і – 1930-і роки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 198-211.

DOI 10.34064/khnum1-5012

https://intermusic.kh.ua/vypusk50/12_%D0%AF%D0%BD%D1%8C%20%D0%AF%D0%BD_50_165-180.pdf

3. Янь Ян. Визначальні аспекти формування диригентського виконавства в Китаї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:* зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 184-199.

DOI 10.34064/khnum1-6010

https://intermusic.kh.ua/vypusk60/problem_60_10_yanyan.pdf

Статті у закордонних наукових виданнях з мистецтвознавства:

4. Yan Yang. Ways of Development of the Shanghai Symphony Orchestra (on the140th Anniversary of its Foundation). . *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. № 3, 2019. P. 55-63. doi.org/10.29013/EJA-19-3-55-62

https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art_3_2019.pdf

5. 燕杨.《普罗科菲耶夫<亚历山大•涅夫斯基>的艺术特征和指挥再现》。哲学与人文科学、艺术特征、乐队指挥。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2017年12月，第36卷，第4期，第99-104页。(Янь Ян. Художня

характеристика та диригентська інтерпретація симфонічних творів С. Прокоф'єва. Філософія, художня характеристика, диригування оркестром. Symphony: журнал Xi'an Conservatory of Music, Грудень 2017, т. 36, вип. 4, 2017. С. 99-104).

6. 燕杨.《从鲍元恺<第三（京剧）交响曲>看当代音乐创作中的文化融合和创新》。哲学与人文科学、中国风格、融合与创新。发表于《交响》(西安音乐学院学报)。2018年12月，第37卷，第4期，第103-109页。(Янь Ян. Погляд на культурну інтеграцію та інновації в сучасній музичній творчості на прикладі «Третьої симфонії (Пекінської опери)» Бао Юанькая. Філософія та гуманітарні науки, китайський стиль, інтеграція та інновації. Symphony: журнал Xi'an Conservatory of Music. Грудень 2018, том 37, вип. 4, 2018. С. 103-109.).

7. 燕杨.《抒情性与戏剧性的交融——析米亚斯科夫斯基<第二十五交响曲>》。音乐舞蹈、抒情性、戏剧性。发表于《音乐探索》（四川音乐学院学报）。2021年2月，第52卷，第8期，第51-58页。(Янь Ян. Синтез лірики і драми в Симфонії № 25 М. Мясковського. Музичний танок, лірика, драма. Опубліковано в "Music Exploration": журнал Sichuan Conservatory of Music. Лютий 2021, т. 52, вип. 8, 2021. С. 51-58.)

Публікації апробаційного характеру:

8. Янь Ян. Історія розвитку диригентського мистецтва в Китаї. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики. *Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції* 28 жовтня 2021 р. Харків: *ХНУМ імені І.П.Котляревського,* 2021. С. 90-92.

Конференції

XI Національний симпозіум з питань музичної естетики. 8 листопада 2018 р. Гуанчжоу, Китай: Гуанчжоуський університет;

VI Наукова конференція Пекінської асоціації китайських музикантів. 10 листопада 2019 р. Пекін, Китай : Китайська музична академія;

Науково-практична конференція «Пластичний вимір музичного мистецтва» науково-мистецьуого пректу «Практична музикологія». 06-09 грудня 2019 р. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського;

Науково-практична конференція «Музика і театр в сучасному науковому дискурсі». 22 лютого 2019 р. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського;

V Саньцзянський музикознавчий форум. 12 грудня 2020 р. Нінбо, Китай : Університет Нінбо;

Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях». 15-18 січня 2021 р. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського;

V Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики». 28 жовтня 2021 р. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського;

Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». 11-12 травня 2022 р. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського;

Міжнародний науковий семінар «Проблеми інтеграції музичного та хореографічного мистецтва». 6 листопада 2023 р. Шандун, Китай : Шандунський інститут мистецтв.