

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Гуй Цзюньцзе

УДК 78.087.68(4+511.22):781.6](043.3)

**ЄВРОПЕЙСЬКА ХОРОВА МУЗИКА
У ВИКОНАННІ СУЧАСНИХ ШАНХАЙСЬКИХ
КОЛЕКТИВІВ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

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

桂俊傑

Гуй Цзюньцзе

Науковий керівник:

Іванніков Тимур Павлович

доктор мистецтвознавства, доцент

Київ — 2022

АНОТАЦІЯ

Гуй Цзюньцзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення особливостей виконання шанхайськими хоровими колективами європейської хорової музики, визначених феноменом мистецького діалогу на фоні стрімкого процесу глобалізації, що охопив світ на початку ХХ століття та продовжується сьогодні. Проникнення китайської хорової культури у світовий музичний простір віддзеркалює особливості соціальних, економічних та політичних подій, що відбувалися в Китаї протягом минулого століття та призвели до зняття культурних бар'єрів. Це спричинило природний інтерес китайських митців до досягнень європейської музики, зокрема й у галузі хорового виконавства. Зважаючи на територіальну неоднорідність музичної культури Китайської республіки, вивчення особливостей інтерпретації хорової музики Шанхаю видається найбільш перспективним завданням, адже це місто було і залишається центром міжкультурної комунікації. Численні перемоги на міжнародних хорових змаганнях, участь у закордонних та організація власних хорових фестивалів, а також співпраця шанхайських хорів з провідними диригентами світу актуалізують статус шанхайської хорової культури в сучасному мистецькому просторі. Отже високий рівень хорових колективів та диригентів цього регіону не викликає жодних сумнівів, а їхня творчість як об'єкт широкого

інтерпретаційного дискурсу заслугоує на детальне обговорення музикознавчою спільнотою.

Об'єктом дослідження виступає європейська музика у виконанні шанхайських хорових колективів та диригентів; **предметом** — шляхи інтерпретації європейської музики шанхайськими хоровими колективами та диригентами.

Мета дослідження — визначити особливості інтерпретації шанхайськими хоровими колективами та диригентами творів європейської хорової музики в контексті розвитку китайської та світової виконавської хорової культури.

Концепція дисертаційного дослідження зумовила необхідність систематизації наукової літератури з наступних напрямків музикознавства та суміжних галузей знань: роботи з проблем інтерпретації музики та стильових засад музичної творчості, дослідження з історії та теорії хорового виконавства, праці з питань китайського хорового мистецтва, роботи з історії музичного мистецтва Шанхаю, дослідження з історії та теорії музичного мистецтва. Обрана методологія дослідження, що спирається на поєднання мистецтвознавчого, інтерпретологічного та культурологічного підходів, загальних й спеціальних методів, дозволила: осягнути динаміку розвитку взаємозв'язків мистецтва хорового співу Європи та Китаю; репрезентувати особливості хорового співу шанхайських колективів, що віддзеркалює світоглядні засади творчості китайських співаків; розкрити репертуарний потенціал хорової культури Шанхаю, в якій заломлюється система жанрів західноєвропейської академічної традиції; визначити способи адаптації західних традицій співу в рамках виконавського стилю шанхайських колективів як результат міжкультурної взаємодії; виявити подібне й різне в інтерпретації шанхайськими та європейськими хоровими колективами творів композиторів-представників різних національних шкіл Західної Європи; осмислити специфіку взаємодії національного та інтернаціонального в системі розвитку хорового виконавства Шанхаю ХХ–ХХІ століть.

У дисертації *вперше*: представлена система хорового виконавства сучасного Китаю як художня цілісність, що сформувалася на основі взаємодії національних та міжнаціональних факторів; систематизовані дані щодо сучасних шанхайських хорових колективів та їхніх диригентів, які репрезентують певну стильову складову в системі китайської хорової культури; визначено параметри адаптації виконавського стилю шанхайських хорів на прикладі творчості провідних хорових колективів.

Хорову культуру Шанхаю представлено в дисертації як унікальний феномен, обумовлений історичними та інфраструктурними особливостями китайської хорової культури, ретроспективний аналіз розвитку якої дозволяє говорити про якісні зміни в галузі хорової творчості Китаю на початку XXI століття. Ці перетворення спричинені активізацією творчих пошуків хорових виконавців та диригентів не тільки в рамках інтерпретації національного репертуару, а й в руслі активного вивчення та асиміляції китайськими музикантами західноєвропейських традицій хорового виконавства. Визначено, що вирішальним фактором формування національної школи та розповсюдження провідних світових виконавських тенденцій в Китаї є діяльність сучасних хормейстерів, більшість з яких виявилися провідниками західних традицій хорового співу завдяки закордонній освіті. Серед них — Ма Гешун, Ван Сюйфен, Ян Хуннян, Сюй Руйці, Чень Гоцюань, Ву Лінгфен, Ван Цзюнь, Ван Ян, Я Луна Ге Рай Ле та Ян Лі.

Зазначено, що у певному сенсі хорова культура Шанхаю виявляється вбудованою в загальний процес розвитку китайського хорового мистецтва, а з іншого — активніше підтримує новітні традиції хорового виконавства, що віддзеркалюється на репертуарній складовій та особливостях інтерпретації музичних творів. Встановлено, що на сучасному етапі хор є специфічним чинником формування загального образу музичної культури Шанхаю. Це підтверджується великою кількістю хорових колективів регіону (понад дві тисячі), які поділяються на аматорські (дитячі та шкільні хори, церковні хори

та аматорські колективи дорослих) та професійні (ті, що існують в рамках учбових закладів, а також — у філармоніях та інших концертних установах). Серед найбільш значущих хорів вказано Шанхайський молодіжний хор, Шанхайський хор дитячого радіо, Весняний дитячий хор, Хор випускників CEIBS, Шанхайську міжнародну хорову лігу, Пастирський хор, хори Шанхайського оперного театру, Шанхайської музичної консерваторії та університету Фудань. Окремо виділено шанхайські хорові колективи, чия творчість пов'язана з інтернет-мережею — «Rainbow Chamber Singers» та «Shanghai Hyperbolic Singers». Визначається, що складність діяльності шанхайських хорових колективів пов'язана з необхідністю засвоєння тезаурусу європейської хорової музики, відмінного від традиційного китайського.

У дисертації аналізуються наявні на сьогоднішній день погляди науковців на питання інтерпретації, зокрема хорової музики. У трактовці самого поняття музичної інтерпретації пропонується дотримуватися визначення В. Москаленка, спостереження та висновки якого доповнюються та розширюються на основі осмислення поняття інтерпретації в системі китайської хорової культури початку XXI століття. Позначаються дві важливі тенденції інтерпретування — безособове (*impersonal performance*) та особове виконання (*personal performance*). Безособовий тип інтерпретації характерний для виконання літургічних та світських хорових композицій барокової доби, проте у китайській хоровій практиці цей тип інтерпретації у чистому вигляді майже не представлений. Особове виконання пов'язано напряму зі *стилем виконавської діяльності*, що виступає індивідуальним виявленням творчих уподобань хорових колективів, діяльність яких пристосовується до потреб сьогодення. Зазначається, що на цей тип інтерпретації впливає національна приналежність виконавців, яка у китайській традиції пов'язується з тенденцією до театралізації та надмірної зовнішньої ефектності.

Визначено, що роль опусів європейських композиторів в репертуарі шанхайських хорів не є домінуючою, проте виявляється надзвичайно важливою. На основі порівняльного аналізу виконавських версій європейських та шанхайських хорів встановлено розбіжності та паралелі в інтерпретації західноєвропейської музики. В окремих опусах також зроблена спроба співставлення інтерпретаційних версій хорів Шанхаю та Пекіну. Романтичні духовні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Г. Форе, Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Шумана у виконанні шанхайських співаків відзначаються певною академічністю, зосередженістю на відтворенні багатовікових літургічних традицій виконання. Вказано, що китайські диригенти вдаються здебільшого до виконавської стилізації, працюючи в рамках тенденції *наслідування традицій європейського хорового співу*. Певним чином в цьому вбачається обумовленість ментальними особливостями нації та концентрацією уваги на точному слідуванні всім композиторським позначенням. Встановлено окремі тенденції «копіювання» та стилізації як результат складності пошуку смислових аналогій у творах композиторів кардинально іншої культури.

Аналіз інтерпретації сучасних хорових композицій Б. Чілкотта, Дж. Раттера, Бр. Куле, Д. Патрікіна виявляє у виконанні шанхайських хорів *стильову індивідуалізацію*, обумовлену вільними жанрово-стилістичними параметрами творів сучасних композиторів, які надають свободу виконавцям в їхніх виконавських прочитаннях.

Робиться висновок про поступову індивідуалізацію виконання та посилення творчого підходу при інтерпретації шанхайськими хорами композицій європейських авторів. Водночас виявлено проблеми, пов'язані з особливостями розуміння та вимови тексту. Разом з тим, зазначається, що виконання шанхайськими хорами творів європейських композиторів, а також вивчення досвіду їх пристосування до потреб публіки відмінної культурної парадигми представляє цікавий приклад діалогу Схід — Захід та відображає головні механізми культурного мейнстріму XXI століття.

Основні положення і висновки дисертації можуть стати базою для подальших науково-теоретичних розвідок, присвячених вивченню інтерпретаційних особливостей хорового виконавства Китаю.

Результати дисертації можуть бути залучені як основний або додатковий матеріал до навчальних курсів, пов'язаних з вивченням історії хорового виконавства, основ методики хорового співу, музичної інтерпретації, для студентів вищих навчальних музичних закладів.

Ключові слова: хорове мистецтво Шанхаю, хорове виконавство, інтерпретація, музичний стиль, діалог культур, стильова взаємодія, європейська хорова музика.

ABSTRACT

Gui Junjie. European choir music performed by modern Shanghai collectives: Interpretation aspects. — Qualification scientific work as a manuscript copyright.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) in speciality 17.00.03 — Musical Art (02 — Culture and Art). — National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, the Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2022.

The relevance of the research is conditioned by the necessity of studying peculiarities of performance of European choir music by Shanghai choirs, defined by the phenomenon of art dialog on the background of rapid globalization process, which has caught the world at the beginning of the 20th century and continues today. The penetration of Chinese choral culture into the world music space reflects the peculiarities of social, economic and political events that took place in China over the last century and led to the removal of cultural barriers. This issue caused the natural interest of Chinese artists to perform the European music, particularly choir pieces. Given the territorial diversity of the musical culture of the

Chinese Republic, studying the peculiarities of interpretation of choral music by Shanghai choirs seems to be the most promising task, because this city was and remains the center of intercultural communication. Numerous victories at international choral competitions, participation in foreign and organization of own choral festivals, as well as cooperation of Shanghai choirs with leading conductors of the world will take up the status of Shanghai choir culture in modern artistic space. Hence, the high level of choral collectives and conductor's work of this region does not raise any doubts. Their creativity as an object of a wide-ranging, interactive discourse deserves detailed discussion by the music-expert community.

The object of the research is European music performed by Shanghai choir collectives and conductors; **the subject** of the research are ways of interpretation of European music by Shanghai choir collectives and conductors.

The purpose of the study is to identify the characteristics of the Shanghai Choir's interpretation of European choral musical compositions in the context of the development of performing choral culture in China and the world.

The concept of the dissertation has led to the necessity of systematization of scientific literature in the following directions of music science and related fields of knowledge: works on problems of interpretation of music and stylistic principles of musical creativity; researches on history and theory of choral performance; works on issues of Chinese choral art; works on history of musical art Shanghai; researches on history and theory of musical art. The chosen methodology of the research, which is based on the combination of art-oriented, integratological and culturological approaches, general and special methods, has allowed: to understand dynamics of development of relations of art of choral co-operation of Europe and China; to represent peculiarities of choral co-operation of Shanghai collectives reflecting world-view principles of creativity of Chinese singers; to reveal the repertoire potential of Shanghai choir culture, which breaks the system of genres of Western European academic tradition; to define ways of adaptation of western traditions of singing within the framework of the performance style of Shanghai collectives as a result of intercultural interaction; to reveal similar and different

interpretations of Shanghai and European choirs of compositions of Western European composers; to understand the specifics of interaction between national and international in the system of development of choral performance Shanghai of the 20th–21st centuries.

In the dissertation **for the first time**: presented a system of choral performance of modern China as an artistic integrity formed on the basis of interaction of national and international factors; systematized data on modern Shanghai choral collectives and their conductors, which represent a certain style choral in the system of Chinese choral culture; the parameters of adaptation of the performance style of shanghai choirs on the example of creativity of leading choral collectives are determined.

Shanghai choir culture is represented in the dissertation as a unique phenomenon, caused by historical and infrastructural features of Chinese choral culture, retrospective analysis of development of which allows to speak about qualitative changes in the field of choral creativity of China at the beginning of the 21st century. These transformations are caused by the activation of creative searches of choral performers and conductors not only within the framework of interpretation of the national repertoire, but also in the way of active study and assimilation of Western European traditions of choral performance by Chinese musicians. It is determined that the decisive factor of formation of the national school and distribution of the leading world performance tendencies in China is activity of modern choirs, most of which were leading western traditions of choral singing due to foreign education. Among them are Ma Geshun, Wang Xiufeng, Yang Hongnian, Xu Ruiqi, Chen Guoquan, Wu Lingfen, Wang Jun, Wang Yan, Ya Lun Ge Ri Le and Yang Li.

It is noted that in some sense the choir culture of Shanghai is embedded in the general process of development of Chinese choral art, and on the other — supports the modern traditions of choral performance, which is reflected on the repertoire components and peculiarities of interpretation of musical works. It was established that at the present stage the choir is a specific factor of formation of the

general image of musical culture of Shanghai. This fact is confirmed by a large number of choir collectives of the region (more than 2000), which are divided into amateur (children's and school choirs, church choirs and amateur collectives of adults) and professional (those existing in educational institutions, as well as in philharmonic and other concert institutions). Amongst the most large choirs are Shanghai Youth Choir, Shanghai Children's Radio Choir, Spring Children's Choir, CEIBS Alumni Choir, Shanghai International Choir, Pastoral Choir, Shanghai Opera House, Shanghai Music Conservatory and Fudan University Choirs. Shanghai choir collectives, whose creativity is connected with the Internet network — "Rainbow Chamber Singers" and "Shanghai Hyperbolic Singers" are also noted. It is determined that the complexity of the activity of Shanghai choral collectives is connected with the necessity of mastering the thesaurus of European choral music, which is different from the traditional Chinese.

The thesis analyzes the views of scientists on interpretation issues, in particular choir music. In the interpretation of the concept of musical interpretation, it is proposed to follow the definition by V. Moskalenko, whose observations and conclusions are supplemented and expanded on the basis of understanding of interpretation in the system of Chinese choral culture of the beginning of the 21st century. Two important trends of interpretation are mentioned — impersonal performance and personal performance. The impersonal type of interpretation is typical for performing liturgical and secular choral compositions of a baroque day, but in Chinese choral practice this type of interpretation in pure form is almost not represented. The individual performance is connected with the style of performance activity, which is an individual manifestation of creative preferences of choral collectives, whose activity is adapted to the needs of the present. It is noted that this type of interpretation is influenced by the national belonging of performers, which in the Chinese tradition is connected with the tendency to theatrical realization and excessive external effect.

It is determined that the role of European composers in the repertoire of Shanghai choirs is not dominant, but it is extremely important. On the basis of comparative analysis of the performance versions of European and Shanghai choirs, differences and parallels in the interpretation of Western European music have been established. In some music pieces, there is also an attempt to link the translated versions of the Shanghai and Beijing choirs. Romantic spiritual works by J. Rossini, J. Verdi, G. Faure, J. Brahms, A. Bruckner, R. Schuman performed by the Shanghai singers is marked by a certain academic focus on the reproduction of the centuries-old liturgical traditions of performance. It is pointed out that Chinese conductors are mostly able to perform stylization, working within the framework of the tendency to follow the traditions of European choral singing. In a certain way, this is seen as a condition of mental peculiarities of the nation and a concentration of attention on the exact follow-up of all composer's marks. Some tendencies of "copying" and stylization have been established as a result of the difficulty of searching for semantic analogues in works of composers of radically different culture.

Analysis of interpretation of modern choral compositions B. Chilcott, J. Rutter, B. Coulais, D. Patriquin reveals in the performance of Shanghai choirs style individualization, conditioned by free genre-stylistic parameters of works of modern composers, which give freedom to performers in their performance reading.

It is made the conclusion of a gradual personalization of the performance and an intensification of the creative approach of Shanghai's choirs in interpretation of music of European composers. At the same time, problems related to the peculiarities of understanding and language of the text were revealed. Also it is noted that the performance of the Shanghai choirs of the works of European composers, as well as the study of their experience in adapting to the needs of the public of the excellent cultural paradigm is an interesting example of the East-West dialog and reflects the main mechanisms of cultural mainstream of the 21st century.

The main provisions and conclusions of the dissertation can be the basis for further scientific and theoretical investigations devoted to studying interpretation peculiarities of choral performance of China.

The results of the dissertation can be used as a basic or additional material to the educational courses related to studying the history of choral performance, fundamentals of the method of choral singing, musical interpretation, for students of higher educational musical establishments.

Keywords: Shanghai's Choral Art, Choral Performance, Interpretation, Music Style, Cultural Dialogue, Stylistic Interaction, European Choral Music.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137–147.
2. Гуй Цзюньцзе. Традиції масової та духовної музики в «A little jazz mass» Б. Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 3 (44). С. 70–81.
3. Гуй Цзюньцзе. Духовні хорові твори Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді в аспекті порівняння європейських та китайських інтерпретацій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 4 (45). С. 70–79.

Публікації у закордонних фахових виданнях:

1. Гуй Цзюньцзе. Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайским хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 45–52.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ ШАНХАЙСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ.....	24
1.1 Історіографія китайського хорового мистецтва.....	24
1.2 Становлення та розвиток хорової традиції у Шанхаї.....	30
1.3 Хорові колективи Шанхаю: професійні спадкоємні зв'язки	39
1.4 Китайські хорові фестивалі: міжкультурні контакти та вплив на розвиток виконавської майстерності	48
1.5 Сучасні китайські диригенти як провідники західних традицій хорового співу.....	52
Висновки до Першого розділу.....	60
РОЗДІЛ 2 ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	62
2.1 Інтерпретація хорової музики як науковий дискурс	62
2.1.1 <i>Феномен інтерпретації в контексті методології гуманітарного знання</i>	<i>62</i>
2.1.2 <i>Інтерпретація як засіб мистецької рефлексії: історичні та методологічні аспекти.....</i>	<i>68</i>
2.1.3 <i>Інтерпретаційна практика в китайській хоровій культурі</i>	<i>89</i>
2.2 Диригентська практика як інтерпретуюча діяльність.....	99
Висновки до другого розділу.....	111
РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ ШАНХАЮ.....	115
3.1 Твори європейських композиторів у репертуарі шанхайських хорів: жанрова панорама та сценічна затребуваність	115
3.2 Шляхи освоєння шанхайськими хоровими колективами творів німецьких композиторів.....	122

3.3 Традиції англійської хорової музики в контексті сучасної шанхайської хорової культури	142
3.4 Духовні та світські твори італійських композиторів у світлі традицій хорового виконавства шанхайськими хоровими колективами	161
3.5 Жанрові пріоритети та характерні риси виконання шанхайськими хоровими колективами французької хорової музики	172
Висновки до третього розділу	180
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТОК А.....	217

ВСТУП

Хорове виконавство Китаю є цікавим та досить мобільним мистецьким феноменом, стрімкий розвиток якого багато у чому обумовлений масштабними процесами глобалізації, що охопили світ у минулому столітті та продовжуються сьогодні. Витоки китайської хорової культури сягають шістнадцятого століття, проте активний розвиток цього напрямку творчості розпочався не більше ніж сто років тому. Повсюдне поширення хоровий спів в Китаї отримав тільки у ХХ столітті, а вже на початку ХХІ століття китайським музикантам вдалося досягти суттєвих результатів, що дозволяє говорити про китайський хоровий спів як самостійне явище світової музичної культури. Провідне значення для становлення цього сегменту творчості відіграла саме європейська музика концертно-академічного зразка, що створила основу для розвитку власне китайських хорових жанрів та хорових традицій співу.

Специфіка хорового виконавства у Китаї обумовлена цілою низкою факторів, серед яких основними є традиції масового співу, які корінням сягають у далеке минуле. Історично хоровий спів завжди відбивав комунікаційні та естетичні потреби суспільства і був найпопулярнішим видом музикування. Ймовірно саме тому у Стародавньому Китаї переважав монодичний спів як прояв єдності та одностайності. Це, звичайно, значним чином вплинуло на розвиток хорового виконавства, яке протягом довгого часу залишалось без помітних змін, не зважаючи навіть на тривалу європейську експансію.

Входження китайської хорової культури до світового музичного контексту відбиває результати соціальних, економічних та політичних процесів ХХ століття, які призвели до відкриття культурних кордонів та посилення інтересу китайських музикантів до досягнень європейської цивілізації, зокрема і в сфері хорового мистецтва. Водночас, розвиток музичного мистецтва Китайської республіки був територіально

неоднорідним, що наклало відбиток на сучасний її стан. Так, одним з осередків китайської хорової культури виявився Шанхай — місто, яке з XIX століття залишається центром міжкультурної комунікації. В наслідок своїх історичних, культурних особливостей саме Шанхай першим знайомився з західним досвідом, напрямками та тенденціями мистецтва. Саме тут, у першій половині XX століття виникали нові музичні жанри, розроблялася нова система музичної освіти, зароджувалася китайська симфонічна музика. На сьогодні Шанхай — одна з культурних столиць Китаю, високий рівень колективів та митців якої не викликає жодних сумнівів.

Професіоналізація хорового мистецтва Шанхаю була зумовлена як багаточисленними міжкультурними контактами, так і започаткуванням національної музичної освіти (Шанхайська консерваторія була створена у 1927 році). Причиною популяризації європейського хорового репертуару був намір розвивати художньо-естетичні смаки музикантів і слухачів та спроба прищепити європейські культурні цінності китайським митцям, що призвело до організації хорових концертів на основі популярних зразків європейської музичної культури.

Свідоме розширення інформаційного простору та культурний обмін, який активно розпочався у другій половині минулого століття, призвели до активного запозичення культурного досвіду західноєвропейських країн. У сфері виконавського мистецтва це проявлялось в достатньо широкому розумінні — від банального копіювання до створення власних цікавих інтерпретаційних версій, що можуть конкурувати з «оригінальними» зразками. Процес активного культурного обміну продовжується й сьогодні та реалізується у двосторонньому порядку — як в рамках композиторської, так і виконавської творчості.

Хоровий спів, являючись одним із найскладніших і досить консервативних видів виконавського мистецтва, найменше схильний до новацій і кардинальних змін. Саме тому європейська хорова музика сьогодні

продовжує зберігати певні традиції виконання. Водночас кожна стильова епоха привнесла до хорової музики величезну різноманітність образів, технічних та художніх ідей, в яких повинен орієнтуватися кожен з виконавців для адекватного відтворення музичного тексту.

Інтерпретація хорової музики є дискусійним питанням теорії хорового виконавства. За словами Чилін Гао, складність полягає в тому, що ця проблема «містить всі аспекти хорового мистецтва — від диригентської майстерності хормейстера, вокально-технічної оснащеності хорового колективу до розуміння художньої ідеї, традицій школи, психології особистості керівника хору» [178, с. 118]. Інтерпретація хорового твору є художньо-авторським тлумаченням творчим керівником музичного твору за допомогою хорових виконавських ресурсів. У процесі інтерпретації, на думку В. Москаленка [117], важливим компонентом стає соціальна обґрунтованість, що виявляється у вигляді індивідуального та колективного музично-інтонаційного тезаурусу.

Інтерпретація безпосередньо пов'язана з питанням виконавського стилю як певної системи індивідуальних характеристик творчості того чи іншого виконавця. За словами Чжоу І, «індивідуальний стиль багато в чому визначається впливом національного стилю та стильових установок конкретної виконавської школи. Особливо це важливо для вокального мистецтва, нерозривно пов'язаного з національною мовною природою» [174, с. 107]. Дійсно, специфіка творчої реалізації хорового колективу та його керівника багато в чому залежить від національного стилю та стильових пріоритетів виконавської школи. Складність й багатокomпонентність інтерпретаційного процесу відображається не лише у взаємодії диригента з хоровим колективом, а й в наявності мовленнєвого фактора — відповідності культурного досвіду виконавців мистецькому «коду» твору, що виконується.

Виявлення специфіки національного виконавського стилю в умовах хорового звучання як колективного акту творчості помітно ускладнюється, не втрачаючи при цьому актуальності, оскільки соціокультурні, психологічні

та лінгво-фонетичні відмінності суттєво впливають на характер прочитання музичного твору. У цьому процесі роль керівника стає вкрай важливою, оскільки саме він є головним посередником між композитором та колективом, що визначає весь комплекс творчих та технічних завдань.

Сьогодні традиції співу шанхайських хорів вражають різноманітністю підходів. Попри посилення уваги диригентів до інтерпретації національної хорової музики, активність виконання творів *західноєвропейських композиторів* залишається надзвичайно високою. В репертуарі китайських хорових колективів твори британських, італійських, французьких, австро-німецьких композиторів минулого та сучасності. При цьому стильові координати виконавських версій виявляються різними — від точного слідування авторським позначенням, імітування видатних виконавських версій до вільних творчих ініціатив. Вивчення широкої емпіричної бази європейського репертуару шанхайських хорових колективів у поєднанні зі специфікою її виконавського прочитання до цього ще не ставало предметом ґрунтовних музикознавчих досліджень. Цим і зумовлена актуальність представленої дисертаційної роботи.

Ступінь вивченості теми. Вивченню хорових традицій китайського мистецтва у сучасному музикознавстві присвячено незначну кількість робіт. Серед китайських дослідників це питання вивчається у працях Ц. Люй [103], Ван Юйхе [244], Ся Цзюньвея [154]. Дослідження індивідуального виконавського стилю на прикладі творчості китайських співаків представлено в роботі Чжоу Ї [174–176], концертна практика виконання в сучасному Китаї вивчається в дисертації Ло Чжинуей [99]. Процес інтеграції європейських традицій співу до вокальної школи Китаю є об'єктом дослідження в дисертації Сун Яньїн [147]. Проте спеціального дослідження, в якому би вивчалися інтерпретаційні аспекти китайської хорової виконавської культури в розрізі проблеми прочитання творів західноєвропейських композиторів все ще не існує.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського згідно з темою № 21 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого дослідження» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему затверджено Вченою радою академії (протокол № 4 від 29.11.2021 р.).

Мета дослідження — визначити особливості інтерпретації шанхайськими хоровими колективами та диригентами творів європейської хорової музики в контексті розвитку китайської та світової виконавської хорової культури.

Завдання дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- визначити основні тенденції становлення та розвитку хорової традиції у Шанхаї;
- дослідити професійні спадкоємні зв'язки хорових колективів Шанхаю;
- прослідкувати вплив на розвиток виконавської майстерності та укріплення міжкультурних контактів китайських хорових фестивалів;
- вивчити творчість сучасних китайських диригентів як провідників західних традицій хорового співу;
- систематизувати теоретичні відомості щодо феномену інтерпретації хорової музики;
- визначити особливості диригентської практики як інтерпретуючої діяльності;
- проаналізувати хорові твори англійських, німецьких, французьких італійських композиторів в репертуарі шанхайських колективів та виявити особливості їхньої інтерпретації.

Об'єкт дослідження — європейська музика у виконанні шанхайських хорових колективів та диригентів.

Предмет дослідження — шляхи інтерпретації європейської музики шанхайськими хоровими колективами та диригентами.

Матеріалом дослідження було обрано найбільш репертуарні хорові твори європейських композиторів, які виконуються шанхайськими хорами, а саме:

1) *нотні тексти творів:*

- німецьких композиторів («The Schicksalslied», op. 54 та фрагменти з «Німецького реквієму» Й. Брамса, мотет «Locus iste» та градуал «Os justi» А. Брукнера, «Zigeunerleben», op. 29 Р. Шумана);
- англійських композиторів («Джазова меса» Р. Чілкотта, духовні твори «The Lord bless you and keep you», «A Clare Benediction», «All Things Bright and Beautiful», «For the Beauty of the Earth» Дж. Раттера);
- італійських композиторів («Gloria» А. Вівальді, «Amen, in sempiterna saecula» з кантати «Stabat Mater» Дж. Россіні, «Canticum Novum» І. Антоньїні);
- французьких композиторів («Cantique de Jean Racine» та «Requiem» Г. Форе);

2) *виконавські версії* обраних творів шанхайських та європейських хорових колективів та диригентів (хор Шанхайської консерваторії, хор університету Фудань, Весняний дитячий хор Шанхайського центру мистецтв Хуанпу та ін.).

Методологія дослідження базується на поєднанні мистецтвознавчого, інтерпретологічного та культурологічного підходів, загальних й спеціальних методів, потрібних для вирішення проблематики дисертації. *Історичний метод* дозволяє осягнути динаміку розвитку взаємозв'язків мистецтва хорового співу Європи та Китаю; *стильовий метод* презентує особливості хорового співу шанхайських колективів, що віддзеркалює світоглядні засади

творчості китайських співаків; *жанровий метод* спрямований на розкриття репертуарного потенціалу хорової культури Шанхаю, в якій заломлюється система жанрів західноєвропейської академічної традиції; *інтерпретологічний підхід* концентрує увагу на способах адаптації західних традицій співу в рамках виконавського стилю шанхайських колективів як результат міжкультурної взаємодії; *порівняльний аналіз* дає можливість виявити подібне й різне в інтерпретації шанхайськими та європейськими хоровими колективами творів композиторів-представників різних національних шкіл Західної Європи; *культурологічний підхід* дозволяє осмислити специфіку взаємодії національного та інтернаціонального в системі розвитку хорового виконавства Шанхаю ХХ–ХХІ століть.

Теоретичну базу дослідження становлять праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких можна виділити наступні групи:

- роботи з проблем інтерпретації музики та стильних засад музичної творчості (Дж. Батт [11], Е. Бетті [193], Т. Дарт [204], О. Заверуха [62–62], О. Катрич [71], Н. Кашкадамова [73], Л. Кияновська [75], О. Котляревська [83], О. Маркова [110], М. Михайлов [115], В. Москаленко [117–119], Ю. Мостова [122], Ю. Ніколаєвська [128], Т. Сирятська [144], І. Сухленко [148–152], Ю. Ткач [156, 157], А. Хуторська [166], Чень Бо [172], Л. Шаповалова [180–182, 231], С. Шип [184]);
- дослідження з історії та теорії хорового виконавства (Б. Асаф'єв [5], І. Батюк [12–13], Г. Дехант [45], Е. Єлісеєва-Шмідт [52], В. Желудкова [54], В. Живов [55–57], О. Заверуха [59–62], Л. Зінов'єва [63], Л. Іконнікова [64–66], С. Казачков [67–68], П. Ковалик [76], Н. Кошкарєва [85], Є. Кравченко [86], Ю. Кузнецов [88–89], Л. Лащенко [94], П. Левандо [95], Ю. Масленнікова [111], В. Михайлець [114], Ю. Мостова [120–122], В. Самарін [140], В. Семенюк [142]);

- праці з питань китайського хорового мистецтва (Ван Цзяцин [22–25], Ван Юйхе [26, 241–244], Лі Пенгін [97], Лі Цзюньшен [96, 219], Люй Ц. [103], Лянь Лю [104], Ся Цзюньвэй [154], Сін Сяоменг та Сюй Дун Гуан [145], Тянь Сяобао [158, 238], Цао Шу Лі [167], Цунін Сунь [170], Чжоу Чженьюй [177], Юань Є [187], Ян Кайсень [189]);
- дослідження з історії китайської музики (Ван Гуанзін [252], Лі Лімін [254], Сюэ Йонгву [255], Ван Юйхэ [257], Ся Яньчжоу [258], Лю Цзинчжи [259]) та історії музичного мистецтва Шанхаю (П. Анісімова [4], С. Айзенштадт [1], Г. Дівеєва [48]);
- дослідження з історії та теорії музичного мистецтва (Б. Асаф'єв [6], М. Калашнік [69], Е. Кальченко [70], Л. Ковнацька [77; 78], М. Кушпільова [92], Т. Кюрегян [93], В. Медушевський [112], Є. Назайкінський [126], В. Холопова [165], Ю. Холопов [163–165], Ю. Чекал [171]).

Наукова новизна роботи. У дисертації *вперше*:

- представлена система хорового виконавства сучасного Китаю як художня цілісність, що сформувалася на основі взаємодії національних та міжнаціональних факторів;
- систематизовані дані щодо сучасних шанхайських хорових колективів та їхніх диригентів, які репрезентують певну стильову складову в системі китайської хорової культури;
- визначено параметри адаптації виконавського стилю шанхайських хорів на прикладі творчості провідних хорових колективів.

Дістали подальший розвиток авторські наукові концепції, пов'язані з вивченням проблематики інтерпретації хорової музики (В. Москаленка, О. Катрич, Л. Шаповалової, І. Сухленко).

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості застосування матеріалів і висновків роботи в подальших науково-теоретичних дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема

в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Історія і теорія хорового мистецтва», «Теоретичні основи хорового виконавства», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Музична інтерпретація»).

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, а також на міжнародних науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми виконавства: від теоретичного музикознавства до виконавської практики» (20 листопада 2019 р., КМAM ім. Р. М. Глієра, м. Київ); Заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., БГАМ, м. Мінськ); XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття ХХІ століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., РДГУ, м. Рівне); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4–6 березня 2021 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, м. Харків); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., РДГУ, м. Рівне).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 4 одноосібних публікаціях, з них 3 статті у фахових наукових виданнях України категорії «Б», а також 1 — в іноземному фаховому виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (263 позиції). Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок, з них основного тексту — 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ШАНХАЙСЬКИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

1.1 Історіографія китайського хорового мистецтва

Історія китайської хорової музики академічного зразка налічує близько ста років. Це — молоде, проте дуже яскраве явище світового мистецтва. Академічна хорова музика, провідником якої слугувала західна культура та релігія, була впроваджена в Китаї на початку 1900-х років. Сьогодні ж хорова музика є складовою не тільки шкільних заходів, церемоній, концертів та фестивалів, а й міцно інтегрувалася у повсякденне життя китайського народу.

Багато вчених, серед яких — Ван Юйхе [242] вважають, що хорова музика проникла до Китаю через вплив західної культури та релігії. Місіонери використовували гімни як спосіб розповсюдження своїх релігійних послань. Окрім цього місцеві музичні педагоги в Китаї почали розвивати шкільні будинки творчості та пропагували музичні класи, відповідно забезпечуючи фундамент хорової культури в Китаї.

Дійсно, впровадження християнства на локальних територіях Китаю мало прямий вплив на хорову музику. Введення християнства та спів гімнів простежується ще за часів династії Тан (618–907 рр. н. е.). На це вказує дослідник Лю Цзинчжи [259], за словами якого західні місіонери використовували музику як засіб поширення християнства.

У XVI столітті розпочався активний взаємообмін між культурами Заходу та Сходу. Так, за часів династії Мін (1368–1644) католицькі місіонери, прибуваючи до Китаю, ділилися своїми посланнями католицизму разом із знаннями з астрології, науки та техніки. У 1601 році італійський місіонер-езуїт Маттео Річчі привіз до Китаю багато подарунків з Європи, серед яких були механічні годинники, релігійні предмети та перший в Китаї орган¹. Річчі також вперше презентував західноєвропейську музику китайській

¹ Yang, H. N. (2013). 合唱训练学 He Chang Xun Lian Xue. [Choral training]. Beijing, China: Central Music College Publishing House.

аристократії. Іншими місіонерами, котрі залучали до китайської культури західноєвропейську співочу традицію, були іспанський священник-єзуїт Томас Перейра (1645–1708) та проповідник римо-католицької церкви Теодорікус Педріні (1670–1746).

Щодо традиції хорового виконавства, на думку вчених У Сян-Сян (1937) [246], «першим католицьким гімном», перекладеним китайською мовою, був збірник із восьми пісень «Сі Цінь Цюй І», створений у 1601 р. Маттео Річчі для навчання імператорських євнухів європейській музичній грамоті та хоровому співу. У Пекінській церкві, збудованій у 1606 р. М. Річчі, люди співали меси в унісон під супровід клавесина, органа, слухали проповідь та брали участь у проведенні святкових церемоній. Пекін, ставши важливим місіонерським центром Китаю сприяв не лише поширенню католицької релігії, а й розвитку хорового виконавства та музичної освіти.

Дослідник Ван Юйхе у статті «Огляд розвитку хорового мистецтва Китаю» [244] зазначає провідне значення західноєвропейських церковних хоралів, піснеспівів у китайському перекладі, що створили основу для розвитку оригінальних жанрів ранньої китайської хорової музики (наприклад, «шкільної пісні»).

Як вказує С. Вонг [245], у 1989 році дослідники Ян Мін Конг (*Yang Min Kong*) та Тао Я Бін (*Tao Ya Bing*) з Центральної музичної консерваторії провели тримісячне дослідження меншин у провінції Юньнань, за час якого вони виявили багато аркушів християнських гімнів, що підтверджує значення християнського хорового співу в цьому регіоні та обізнаність певного числа його жителів традиціями західноєвропейської музики.

Вчені Ван та Ху [241] згадують, що знайдено більше шести християнських гімнів, датованих до XIX століття, що використовувалися на території Китаю для поширення слів Євангелії. Деякі з них були опубліковані різними діалектами та розраховані на місцевих жителів відповідного регіону («*Soulful Hymnal*» у провінції Сямень, «*Rong qiang*» у провінції Фучжоу, «*Blodgot*» та «*Goodrich Hymnal*» у Пекіні). Релігійні піснеспіви не тільки

залишили великий вплив на релігійні почуття людей, але й познайомили китайців із західними музичними традиціями — нотацією, співом бельканто, інструментами та західними гармоніями. Звичайно, що вплив цих гімнів відчувався у більшій мірі у великих містах материкового Китаю (таких як Пекін, Тяньцзінь та Шанхай), проте він також відчувався і в регіонах.

Отже, свого роду поштовхом для розвитку хорового виконавства у Китаї виявилось заснування перших католицьких храмів — осередків західної культури, однією з головних місій яких було поширення європейської культури в східних регіонах. Природньо, що в цих храмах звучали католицькі піснеспіви та хорали, що призвело до інтенсивної асиміляції християнської музичної традиції національною культурою Китаю.

Наприкінці XVI — початку XVII століть, у зв'язку з призупиненням місіонерського руху в Китаї протягом 200 років, кількість придворних учителів музики з Європи зменшилась. Водночас, за словами Тао Я Бінь [235], у Пекіні працював відомий придворний учитель німецького походження Флоріан Бар (1706–1771), який створив перший професійний хоровий колектив хору з вісімнадцяти молодих євнухів, котрі володіли музичною грамотою та необхідними знаннями для унісонного виконання хорових партій. Територіальний фактор та прикладна функція хорового колективу зумовили обставини, згідно з якими хорове мистецтво не мало можливості розвиватися за межами імператорського палацу. Лише після 1840, року з відкриттям по всій території Китаю християнських храмів (за трьома основними напрямками християнства — католицизмом, протестантизмом та православ'ям), при церковних школах почало здійснюватись навчання музиці й хоровому співу. Ян Кайсень [249], посилаючись на праці Чень Шеньціна «Стародавні джерела християнської музики» та Ює Фена «Православ'я та китайська культура», наводить статистичні дані про наявність 6890 шкіл та 13 університетів, засновниками яких були протестанти; трьох католицьких університетів і 20 православних шкіл, в яких відбувалася підготовка церковних регентів та півчих.

Популяризація західної хорової музики у ХІХ столітті відбувалася дуже активно. Релігійна музика виконувалася не тільки під час богослужінь та зібрань. У церквах також організовувались хорові концерти з приводу свят, на яких звучала західна духовна музика — «Месія» Г. Генделя та «Створення світу» Й. Гайдна.

Значний внесок здійснили протестантські місіонери, зусиллями котрих проводилися інтенсивна перекладацька діяльність і видавництво збірників псалмів, навчальних посібників, що свідчить про розвиток хорової освіти й виконавства в контексті храмової культури. Протестантські місіонери публікували власні збірники гімнів («Ода про Бога» Е. Тьюксбері), підручники для церковного співу («Ноти маленького псалма» М. Мартіна), навчальні посібники («Шен Ші пу» Д. Матіра). Тим не менш, брак професійної музичної освіти відчувався дуже гостро. Тому в місті Фуцзянь Асоціація християнської освіти ініціювала відкриття багаторівневих музичних класів для навчання дітей навіть з нехристиянських сімей, про що згадує Гао Шилян у книзі «Історія церковних шкіл у Китаї» [210].

Незважаючи на те, що багато дослідників є прибічниками думки, що поява західноєвропейської академічної хорової музики у Китаї є заслугою місіонерів, музикознавець Ван Ю (Wang Yu) [242] стверджує, що виконанню європейської хорової музики в Китаї сприяли місцеві науковці та громади. На загальне підвищення музичної грамотності вплинуло реформування освіти Сюе Тан Іньюе (*Xue Tang Yin Yue*), в результаті якої музика стала одним із предметів, включених до навчальних програм нових шкіл. Скасування старої імперської практики, на думку М. Іп (*M. Yip*) [250], завдяки освітній реформі стала однією з найбільших соціальних змін, що відбулась під час модернізації Китаю. За старою практикою мало хто міг здобути освіту, оскільки система сприяла тільки нащадкам заможних сімей. У 1905 році династія Цин офіційно усунула імперську систему освіти, в результаті чого почали розвиватися нові шкільні будинки. Це поклало початок сучасній освіті, в рамках якої навчання музиці було невід'ємною

частиною шкільної програми. Музичні заняття в шкільних будинках та спільні заходи з'явилися одним із найбільших чинників, що сприяли зростанню китайського хорового мистецтва.

Відомо, що у 1886 році Шанхайський університет Цзяо Тонг (*Jiao Tong University*) (раніше відомий як Нанянська державна школа) був однією з перших шкіл, які включили музику до загальної навчальної програми. Починаючи з ХХ століття, музичні заняття стрімко розповсюджуються по навчальних закладах. До 1912 року загальні класи музики вже можна було знайти у всіх державних початкових та середніх школах й коледжах. Хоча на той час переважав унісонний спів, саме у цей період було закладено фундамент для майбутнього багатоголосного хорового виконавства. До того ж, державою та педагогами була визнана корисність хорової діяльності, що проявлялася у сприянні розвитку грамотності, зміцненні моральних цінностей та колективного духу. Інструменти музичної освіти стали вельми затребуваними як вчителями, так і студентами, а хорова діяльність — доступною для усіх громадян, адже не потребувала спеціального обладнання.

Для того, щоб посприяти музичній освіті, композитори-аранжувальники, видавці та педагоги, об'єдналися на початку ХХ століття, щоб очолити рух «Шкільні пісні». Шень Сін-Гонг (*Shen Xin-Gong*, 1870–1977), Цзен Чжи-Мін (*Zeng Zhi-Min*, 1879–1929) та Лі Шу-Тонг (*Li Shu-Tong*, 1880–1942) — це три діячі, які зіграли вирішальну роль у поширенні хорової музики у своїх громадах. За словами Ц. Люй [220], їх вважають першим поколінням учителів співу та музикантів, які почали займатися новою музикою. Кожен з них навчався за кордоном і повернувся до материкового Китаю на початку ХХ століття. Вони привезли тексти хорової музики, здобуті під час навчання, з усього світу. Це відіграло важливу роль у наданні матеріалів для підтримки навчальної програми з музики й започаткувало процес друку різноманітних збірок. Водночас оригінальні твори китайських композиторів на початку ХХ століття мали дидактично-прикладне значення

та слугували засобом національно-патріотичного виховання й політичної пропаганди.

Незважаючи на стрімке поширення професійної музичної освіти у 20-х — 30-х роках ХХ століття, у Китаї бракувало кваліфікованих хорових виконавців — так само, як і музикантів-теоретиків, оперних співаків, оркестрових виконавців тощо. Значний внесок у становлення хорового мистецтва здійснили іммігранти — професійні музиканти, діячі, активісти. У першій половині ХХ ст. в Шанхаї працювали авторитетні виконавці й викладачі з Європи — італійський піаніст і диригент М. Паті, скрипаль А. Фoa, російські музиканти — композитори О. Черепнін, А. Авшаломов, співак В. Шушлін, піаніст Б. Захаров, німецький композитор і музикознавець В. Френкель, на гастролі приїжджали оперний співак Ф. Шаляпін, скрипалі Я. Хейфец, Ф. Крейслер.

Окрім цього, у Китаї гастролювало чимало російських оперно-театральних труп, які виступали в приватних театрах з постановками опер «Іван Сусанін» М. Глінки, «Черевички», «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського. В місті Харбін також функціонували змішані хори працівників залізничного транспорту, різноманітних музичних колективів, ансамблів, які були затребуваними серед емігрантів.

Становлення професійного хорового мистецтва Китаю зумовлено започаткуванням національної музичної освіти. Із часу створення в 1921 р. в Харбіні першої музичної школи, у 1924 р. — вищого музичного училища імені О. Глазунова, у 1927 р. — Шанхайської консерваторії, в яких працювали російські емігранти (композитор С. Аксаков, викладачі з вокалу Є. Селіванов, В. Шушлін, з фортепіано Б. Захаров, В. Чернецька, з диригування А. Слуцький), була закладена основа для розвитку професійного хорового мистецтва Китаю.

У другій половині ХХ століття у вищих навчальних закладах, таких як Центральна музична консерваторія в Пекіні та Шанхайська консерваторія музики, було створено диригентський факультет для здобуття професійної

хорової освіти потенційними учителями музики та диригентами. Педагогічні коледжі також додали до своїх навчальних програм початкові курси для вивчення музичної грамоти та основ диригентської майстерності. На початку 1980-х років під опікою відомих диригентів, таких як Ма Гешун, Ян Хонг-Ніан і Ву Лін-Фун, з'явився ряд талановитих диригентів, які зараз керують хоровими колективами в середніх школах та напівпрофесійними хоровими ансамблями.

Таким чином, хорова культура Китаю відображає довгий та складний шлях становлення та розвитку. Результатом багатовікового впливу місіонерської, просвітницької діяльності європейських митців і музикантів виявилось засвоєння репертуару та традицій світової виконавської культури, а також адаптація західноєвропейських жанрових моделей на національному ґрунті, що відбувалося в результаті розповсюдження церковно-хорових та світських творів.

1.2 Становлення та розвиток хорової традиції у Шанхаї

Шанхай (上海) сьогодні — це один з найкрупніших мегаполісів на сході Китаю, що на початку ХХ століття став важливим фінансовим та культурним центром країни. В силу своїх історичних та культурних особливостей це портове місто довгий час слугувало брамою, через яку до материкового Китаю почали проникати передові західні технології, ідейні напрямки та мистецькі відкриття. Асиміляція традицій музикування інших країн виявила тенденцію до великих змін в історії всього китайського музичного мистецтва. Це позначилося як на образно-змістовній стороні творів, так і на палітрі суто музичних засобів композиційного та синтаксичного рівня. Серед розмаїття культурних впливів для Шанхаю особливо значущими стали традиції та досвід саме європейської музики, тісні контакти з якою китайська культура не пориває і сьогодні.

Засвоєння шанхайськими музикантами надбань своїх європейських колег допомогло поповнити та розширити їхні уявлення в області гармонії, поліфонії, інструментовки, виконавства, інтерпретації тощо. Це звичайним чином вплинуло на зміни у жанрово-стильовій площині й у сфері музичної освіти та традицій виконавства. Розвинені зв'язки з західними країнами дозволили китайським виконавцям-солістам, хоровим та оркестровим колективам, диригентам та хормейстерам засвоїти нетрадиційну для Китаю музичну мову (у першу чергу інтонаційні концепти творів саме західної спільноти) та дуже швидко стати частиною глобального музичного простору, заявивши про свою конкурентоспроможність на світовій арені.

Укряй цікавим виглядає шлях хорової культури Шанхаю, адже колективне виконавство було завжди частиною музичного побуту цього регіону. Залучення європейського досвіду до хорової сфери творчості, починаючи з ХХ століття і до сучасності, призводить до неоднорідних результатів, особливо коли мова йде про виконання європейської музики — від учнівського копіювання до дуже сміливих творчих ініціатив, в результаті яких твори набувають нових смислових обертонів, починають світитися небаченими тембровими фарбами.

У жодній з існуючих наукових праць музичне життя Шанхаю не ставало об'єктом окремого дослідження, хоча деякі аспекти шанхайської музичної творчості все ж знайшли відображення у низці наукових праць китайських і зарубіжних вчених. Так, в роботах Лі Ліміня «Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики» (《对国乐发展历史的再认识》) [254] та Чжан Інцзе «Ідеї Чень Хуна про реформування національної музики» (《陈洪国乐改革思想研究》) [261] розглядаються питання теорії традиційної китайської музики, а також проблеми практичного спрямування, що розробляються шанхайськими музикантами. У дисертації Чень Ін «Китайська опера ХХ — початку ХХІ століття: до проблеми засвоєння європейського досвіду» [179]

один з підрозділів присвячується саме шанхайській музиці («Роль Шанхая в освоєнні європейського досвіду»). Дослідниця розкриває значення цього міста у поширенні інонаціональної культури, наголошуючи на величезному значенні гастролей відомих іноземних артистів та діяльності музичних товариств і оркестрів.

Традиції шанхайської симфонічної музики досліджуються у роботі Лі Ланьціна «Ранній етап розвитку китайської симфонічної музики» (李岚清 «中国早期交响音乐») [262], творчі контакти шанхайської музичної культури розглядаються у праці С. Айзенштадта «Творча діяльність італійських музикантів М. Пачі і А. Фоа в контексті мистецького життя російської еміграції в Шанхаї» [1]. Нарешті, питання міжнаціональних контактів в аспекті розвитку музичної освіти у Шанхаї розкривається у статті Г. Дівеєвої «Шанхайська національна консерваторія в 1920–1940-і рр. XX ст: до проблеми взаємодії з традиціями російської музичної освіти» [48].

Осягнення окремого сегменту мистецького спадку держави пов'язане з розбудовою музичної інфраструктури як сукупності галузей та видів діяльності, що забезпечують нормальне функціонування всієї системи в цілому. За словами Ю. Чекана, будь-яка музична культура не може існувати сама по собі, а лише в тандемі з потужним соціальним інститутом. Базовими інфраструктурними утвореннями для академічної музики Ю. Чекан називає філармонію та оперний театр, маргінальними — видавництва, навчальні заклади, товариства та фестивалі [171].

У такому контексті питання засвоєння європейських традицій виконавства музикантами-резидентами іншої культурної формації видається складним й багат шаровим та доводить необхідність розгляду компонентів інфраструктури хорової музики Шанхаю в еволюційній ретроспективі. Це дозволяє підійти впритул до розуміння жанрових пріоритетів виконавців та особливостей інтерпретації європейських хорових творів шанхайськими диригентами.

Хорове мистецтво народжується в рамках культурно-етнічного осередку, у багаторічній практиці якого формуються певні естетичні та творчі принципи. Шанхайська культура хорового співу сформувалася у великій етнічній групі китайської нації, на кристалізацію якої вплинули географічне середовище, соціальні, політичні, економічні та культурні обставини розвитку всього Китаю.

Традиційною формою шанхайської хорової культури вважають багатоголосні народні пісні. Однак через перевагу інструментального типу музикування при дворі, поліфонічні народні пісні завжди залишалися прерогативою побутового музикування. «Автономний» спосіб життя багатоголосних народних пісень був обумовлений суспільно-політичними та економічними умовами. Зі змінами в китайському суспільстві та політиці хорова культура також адаптувалася до нового середовища. Одні багатоголосні пісні змінювалися, інші, зберігаючи оригінальний стиль, продовжували існувати, обумовлюючись певними соціальними потребами.

Політична ситуація у Китаї (1840 рік)² кардинально змінила його суспільство, а отже зазнала перетворення і хорова культура. У результаті зіткнення китайської та західної музичних цивілізацій хорове мистецтво отримало новий вектор розвитку — від власної музичної традиції до формування мистецького стилю, який обумовив унікальність китайської хорової культури наступних етапів.

Історичні події другої половини XIX — першої половини XX століть супроводжувалися проникненням в міське середовище великої кількості іноземців та поширенням західних традицій. Цей період можна розглядати як момент зародження синкретичної культури Шанхаю. Одне з найбільших міст Азії характеризувалося різномірним складом населення, а неоднорідність економічного розвитку формувала особливу структуру особистості, в якій практичність та розважливність поєдналися з гнучкістю і відкритістю до

² У 1840 році розпочалася війна Великобританії та Китаю (так звана Перша опіумна війна), яка продовжувалася два роки та завершилася повною перемогою англійців.

всього нового. Результатом цього став широкий кругозір шанхайців, сприйнятливість до досягнень інших країн та здатність адаптувати їх у місцевих умовах.

У першій половині ХХ століття Шанхай став одним з головних міст, в якому сконцентрувався розвиток музичного мистецтва Китаю. Головним надбанням шанхайських музикантів виявилось поєднання національних традицій та іноземних запозичень. Не менш важливим стало те, що міська публіка опинилася готовою для сприйняття нових музичних явищ, незважаючи на зовнішню відмінність традиційної китайської та європейської музики. Саме в цей період у Шанхаї набула поширення хорова музика європейського зразка. Цей процес багато в чому обумовлювався місіонерською діяльністю християнських церков та організованою ними освітою у християнських громадах Шанхаю. Проте зважаючи, що християнська церква не мала в Китаї великої кількості прихильників, багатоголосний спів європейського типу дуже повільно входив до широкого ужитку.

Природньо, що знайомство шанхайських виконавців з хоровою музикою континентальної Європи відбувалося двома шляхами — через слухання та виконання творів європейських композиторів. Інтерпретація подібної музики затребувала від шанхайських музикантів загальної академічної компетентності. Цьому сприяла поява у 1927 році Шанхайської консерваторії музики (*Shanghai Conservatory of Music*) — першої державної вищої освітньої інституції, спеціалізованої на музиці. Її відкриття було також ініційовано європейським досвідом професора Шао Йомей (*Dr. Xiao Yomei*), який отримав вищу освіту у Германії. Окремого департаменту хорового виконавства, як свідчать документальні факти, у цій консерваторії на початку її функціонування не було (консерваторія пропонувала тільки чотири спеціалізації — теорія та композиція, фортепіано, скрипка та академічний спів [221]). Тим не менш, судячи з програм виступів випускників консерваторії, хоровий спів був складовою навчального плану спеціалізації

академічного співу (а скоріше і всіх спеціалізацій). Більш того, відомо, що перший ректор консерваторії Шао Йомей писав музику для хору. Ці твори були узгоджені з усіма традиціями класичної гармонії (наприклад, хорал «*A Moonlit Night on the Spring River*», 1929 рік [221]), а отже справедливо припустити можливість всіх студентів консерваторії (а на момент відкриття інституції їх було 23) практикувати хоровий спів та набувати досвіду в рамках традицій саме європейського типу музикування.

Педагогічний фонд Шанхайської консерваторії також мав, умовно кажучи, європейське коріння: одні викладачі здобували освіту за кордоном (Джоу Шуань, Їнь Шанне, Ша Ю, Хуан Цзи), інші були запрошеними спеціалістами та резидентами різних країн, а отже були провідниками саме європейських традицій музикування (Б. Захаров, В. Шушлін, С. Аксаков, С. Швайковський, І. МакНейл, Ван Хейст, керівником хору у документах зазначена Місіс Селіванофф). Так новий етап еволюційного шляху хорового виконавства пов'язується з поверненням з США у 40-х роках пана Ма Гешуна — найвідомішого хорового диригента Китаю.

У 1929 році була заснована Спільнота музичного мистецтва (*Music Art Society*), куратори якої багато уваги приділяли організації музичних виступів та лекцій, дослідженням та видавництву. Заслугою цієї спілки став академічний журнал (1930–1931), шість випусків якого було присвячено видатним постатям європейського мистецтва (Л. Бетховену, В. А. Моцарту, Е. Грігу, Ф. Лісту, Дж. Верді та Г. Генделю). В коло творів, що почали видаватися, потрапили не тільки китайські, а й європейські хорові композиції. Це свідчило про зростання їхньої популярності та затребуваності серед викладачів та виконавців. Прикладом може бути збірка «Вибрані англійські хоральні поліфонічні пісні» в редакції Джоу Шуаня (1931 рік) або збірка «Колекція англійських багатоголосних пісень Національної консерваторії» С. М. Ву.

Ще однією складовою інфраструктури хорової культури Шанхаю, що формувала її майбутнє, стала концертна діяльність хорових колективів, серед

яких на «передовій» у виконанні європейської музики знов опинилися студенти консерваторії. Так, програма першого концерту консерваторії включала два хорових твори європейських композиторів — жіночий хор з опери А. Саллівана «Іоланта» та куплети Тореадора з «Кармен» Ж. Бізе під керівництвом С. М. Ву. Зазначимо, що з трьох хорових композицій, виконаних на концерті, лише одна мала національне коріння (народна пісня «Буддійський хорал» в аранжуванні С. М. Ву).

Програми інших концертів також підтверджують думку про розвиток навичок хорового співу у студентів спеціалізації «Академічний спів» та про залучення творів саме європейських композиторів, виконуваних мовою оригіналу. Переважають у цьому списку класичні (в загальному сенсі) композиції — хори з опер італійських майстрів (наприклад, фрагменти з опери «Лючія ді Лямермур» Г. Доніцетті, «Сомнамбули» В. Белліні тощо), а також хори з «Месії», «Іуди Маккавея» Г. Генделя.

Про розвиток хорового виконавства європейського зразка свідчить і поява музичних творів, написаних китайськими композиторами, що отримали європейську освіту. Як приклад — кантата «Пісня вічного горя» Хуана Цзи, який здобув освіту у Сполучених Штатах та створив більше сотні композицій. В основі опусу — національний сюжет, що спонукав автора до залучення інтонаційних ресурсів китайської музики. Водночас жанр кантати передбачав очевидну семантику та набір виразових засобів. Це, у свою чергу, висувало перед співаками підвищений у порівнянні з хоровими мініатюрами рівень труднощів (як виконавського, так і художнього порядку). Отже, стрімке зростання великої кількості масштабних творів у зв'язку з особливостями соціально-політичних обставин, у яких опинилася країна, створювало фундамент для суттєвого поширення професійних хорових колективів, що підтверджує подальший розвиток хорової виконавської культури та підвищення рівню професіоналізму співаків-учасників хорових колективів.

До кінця 1935 року було засновано понад сотню хорів та співочих товариств у різних соціальних верствах Шанхаю. Ці товариства регулярно збиралися, щоб співати патріотичні пісні в надії підняти моральний дух китайського народу та армії [242]. Підтвердженням цього стали численні відомості з різних джерел. За визначенням Хунь-Лунь Ян та Майкла Саффла [212], 1929 рік став пам'ятним для китайської аудиторії Шанхаю. Місцевий китайський хор «*Shanghai Songsters*» був представлений на спеціальному хоровому концерті 2 червня 1929 року. Хоровий колектив, що складався з п'ятдесяти членів, був створений ще в 1919 році з метою культивування західної музики. За десять років хор дав велику кількість концертів, які мали неабиякий успіх. У 1929 році хоровий колектив почав співпрацювати з Шанхайським симфонічним оркестром (*Shanghai Symphonic Orchestra*), плідна робота з яким продовжилась далі.

Хунь-Лунь Ян та Майкл Саффл також вказують про іншу важливу подію у розвитку хорової культури Шанхаю — організацію концерту Шанхайського муніципального оркестру, який виконав китайську прем'єру Дев'ятої симфонії Бетховена 15 квітня 1936 року. Значення цього історичного факту в тому, що це був дійсно грандіозний космополітський концерт, адже для якісного виконання спеціально заснували новий колектив — великий хор членів Шанхайського хорового товариства (до складу якого здебільшого входили західні виконавці), «*Shanghai Songster*» (переважно китайські співаки), німецька громадська хорова група, студенти Національної музичної консерваторії та члени Російського хорового товариства.

Диригент Маріо Пачі (*Mario Paci*) для цього виступу проводив окремі репетиції з кожним хором, а також з усіма колективами разом. Важко переоцінити важливість цієї події та уявити почуття членів хору різних громад під час репетицій, адже їхня поява разом на одній сцені, співаючих «Оду до радості» Бетховена, стала символом братства та гуманізму, жестом міжнародної співпраці, що відобразив громадські прагнення Шанхаю.

Треба окремо відзначити роль муніципального симфонічного оркестру Шанхаю у розвитку шанхайської хорової культури. У 1937 році колектив відвідав Нанкін, де об'єднав сили з місцевими хорами для виконання творів Й. Гайдна. У 1940 році оркестр співпрацював з хором «Кресцендо» (*Crescendo Chorus*) під керівництвом китайського тенору Чао Мей-Па (*Chao Mei-Pa*) у шанхайському парку Джесфілда (*Jessfield Park*). У грудні 1935 року відбувся концерт оркестру за участю Шанхайського хорового товариства та китайських співаків, спільними зусиллями яких вперше з великим успіхом було виконано ораторію «Створення світу» Й. Гайдна. Такі події мали значний вплив на шанхайську громаду. Вони надали можливість визнання творчості китайських музикантів, які почали виконувати західну музику — *xin yinyue* (нова музика).

Після 1929 року виступи хорових колективів відбувалися все частіше і це стало важливим кроком у міжрасових та міжкультурних відносинах. Ця тенденція призвела до реалізації цілої низки намірів. По-перше, досягалась комерційна мета — участь саме китайських музикантів була гарним приводом збільшити відвідуваність концертів місцевими слухачами. По-друге, у Шанхаї зростала спільнота обдарованих й талановитих китайських музикантів. По-третє, використання ресурсу місцевих виконавців було вигідно з економічного боку.

Отже, виконання хорових творів західної музики у 30-х — 40-х роках ХХ століття чинило потужний вплив на китайських музикантів. Відмінне звучання західної музики сприймалося населенням як знак культурної сучасності і незмінно асоціювалося з привілейованими класами Шанхаю.

У 1950-х — 1970-х роках відбувалась трансформація більшості хорових колективів Шанхаю — вони ставали повністю китайськими, а західний репертуар поступово замінювався новою китайською музикою. Проте західні хорові твори та її відповідні установки наразі залишаються важливими аспектами китайської хорової культури. З 1980-х років, зважаючи на політику відкритості, шанхайські хорові колективи отримали нагоду вільно

обирати стратегії розвитку та репертуарну політику. В результаті цього західна хорова музика продовжує сприйматися шанхайцями як культурна ікона сучасності та міжнародної ідентичності.

1.3 Хорові колективи Шанхаю: професійні спадкоємні зв'язки

Хор є специфічним чинником формування сучасної музичної культури Шанхаю, а отже фіксація творчих здобутків та організаційних засад стає важливим науковим завданням в історичному і методологічному ракурсах. На сьогоднішній день у Шанхаї працює понад двох тисяч професійних та аматорських хорових колективів в репертуарі яких переважає китайська хорова музика. Європейські хорові твори складають лише невелику частину загального репертуару. Частіше за все диригенти обирають нескладні хорові композиції невеликого масштабу, доступні для виконання навіть непрофесійними співаками. Нажаль, хорові твори великих форм входять до програм концертів шанхайських хорів нечасто. Виключення складають виступи хорових колективів, які мають відношення до центрів європейського мистецтва та християнських храмів, а також діяльність концертуючих хорів, які регулярно відвідують міжнародні фестивалі, обов'язковою умовою участі яких є включення до конкурсної програми творів західних композиторів.

Отже факторами репертуарної політики колективів можна назвати:

- 1) професійну підготовку хорового колективу;
- 2) вік співаків;
- 3) необхідність слідування конкурсним або фестивальним вимогам;
- 4) уподобання публіки;
- 5) приналежність до церковного культу.

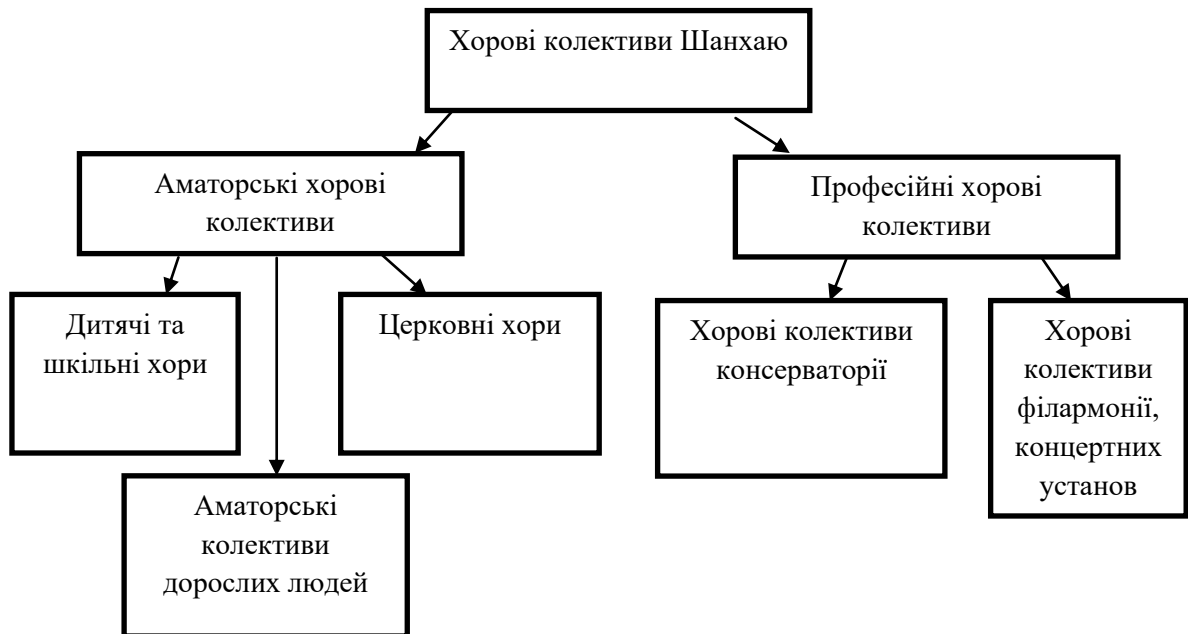
Проблема класифікації хорових колективів неодноразово поставала у хорознавстві. Прийнято виділяти типи хорів за складом голосів (чоловічі, жіночі, дитячі та мішані), за кількістю самотійних голосів (одно-, двох-, трьохголосні і т. п.); за стилем співу (академічні, народні, естрадні, церковні тощо).

Активний розвиток хорового мистецтва в Китаї став основою для формування різноманітних хорових колективів, специфіка яких може визначатися рядом критеріїв:

- 1) склад;
- 2) професійний рівень,
- 3) способи формування та фінансування;
- 4) репертуарна політика.

Спроба систематизації хорових колективів Шанхаю, враховуючі всі зазначені вище критерії, відображена у наступній таблиці (Таблиця 1.1):

Таблиця 1.1



Важливе місце серед хорових колективів Шанхаю займають *дитячі та шкільні хори*. Це пов'язано з практикою хорового співу в школах міста, які в цілому наслідують європейські освітні технології (починаючи з 1922 року). У таких школах окрім загальноосвітніх предметів до програми включені уроки музики, основу яких складає хоровий спів. Історично, репертуар таких занять складався з пісень *сюетан юеге*. Звичайно, що хоровий спів у загальноосвітніх школах не передбачає професійної підготовки та має аматорську направленість.

Окрім шкільних хорових колективів в Шанхаї існують дитячі та молодіжні хори, діяльність яких може вважатися напівпрофесійною. Це, як

правило, дуже численні колективи, які часто концертують в Китаї та за його межами, виступають на хорових конкурсах та фестивалях й демонструють високий рівень хорової підготовки.

Шанхайський молодіжний хор (Shanghai Youth Choir) — один з талановитих дитячих колективів Китаю, який виступає як у країні, так і за її межами. Брав участь в обміні досвідом з дитячими хорами Фінляндії. Цей хоровий колектив під керівництвом Лінь Фан (*Lin Fang*) виграв гран прі у хорових змаганнях у Сингапурі (2016). Репертуар Шанхайського молодіжного хору різноманітний, проте найбільш цікавими видаються виконання сучасних хорових композицій («*Can you Hear Me*» Боба Чілкота або «*Koosen*» Тобіна Стокса)³.

Шанхайський хор дитячого радіо (*Shanghai Children's Radio Chorus*) — це змішаний за гендерним показником хор, що складається зі школярів, який веде активну концертну діяльність та бере участь у хорових конкурсах. Під керівництвом Гуй Цзюньцзе (*Gui Junjie*) діти виступали в рамках Світових хорових ігор в Цинциннаті (2012). Їхній репертуар складають переважно твори сучасних китайських та західних композиторів.

Весняний дитячий хор Шанхайської спілки студентських мистецтв (*Spring Children's Choir*) складається з понад 300 учасників з різних шкіл Шанхаю. З моменту свого заснування у 1996 році він здобув численні нагороди в країні та за кордоном. Хор має свій унікальний стиль співу, технічні навички співаків відповідають вимогам хорів світового рівня. Диригентом хору є Шень Ванжунь (*Shen Wanjun*), яка протягом останніх 14 років очолює цей колектив. Вона отримала відзнаку на Тринадцятому Китайському міжнародному хоровому фестивалі «Відмінний хоровий диригент» та премію диригента на П'ятому Сінгапурському міжнародному хоровому фестивалі. Її стиль диригування був визначений суддями конкурсів як «гнучкий» та неймовірно енергійний. Репертуар хору включає як хорові

³ <https://www.youtube.com/watch?v=D9uRCxGT2uI> (дата звернення 24.02.2022)

композиції китайських композиторів, так і твори європейської хорової класики, а також опуси сучасних західних майстрів.

Говорячи про *професійні колективи* Шанхаю, відзначимо, що таких колективів небагато. Одним з них є **хор Шанхайського оперного театру** — один з найкращих хорових колективів не тільки Шанхаю, але й всього Китаю. Проте репертуарна політика цієї установи зосереджена на виконанні оперних вистав, широкомасштабна ж західна хорова музика включається до їхнього репертуару нечасто.

У складі Шанхайської хорової групи у **Шанхайській музичній консерваторії** є три хори: хор студентів вокального відділу Шанхайської музичної консерваторії, хор відділу музичної освіти Шанхайської музичної консерваторії та хор диригентського відділу Шанхайської музичної консерваторії. Керівником хору відділу музичної освіти є пані Ван Хейлінг, два інші хори не мають постійного диригента, а хором диригентського відділу часто керують студенти-диригенти. Найближчим часом планується відкриття Оперної студії Шанхайської музичної консерваторії, отже четвертий хор буде створений, щоб виконувати хорові епізоди в операх.

Хор вокального факультету Шанхайської музичної консерваторії складається зі студентів-вокалістів, які окрім власних професійних курсів з вокальної підготовки також мають хорові репетиції, які викладають студенти-магістранти диригентського відділу. Репертуар цього хору базується на традиційних китайських творах та західній класиці, а також новостворених операх студентів композиторського відділу (наприклад, учнівські опери «Він Лютінг» і «Тан Сянцу»). Цей хор колись мав власні хорові концерти, але останніми роками такі заходи майже не влаштовуються. У репертуарі хору: «Карміна Бурана» К. Орфа, ораторія Хуан Цзе «Пісня про вічну печаль» та деякі хори з опер. Релігійні твори Баха, що використовуються переважно у навчальних цілях, фактично не виносяться на широку аудиторію.

Хор факультету музичної освіти Шанхайської музичної консерваторії є успішним концертуючим колективом. Диригент Ван Хейлінг привів хор до перемоги у Всесвітніх хорових іграх (*World Choir Game*) у Ризі (Латвія). Можна сказати, що хорове виконання є дуже важливим курсом у програмі спеціалістів з музичної освіти Шанхайської музичної консерваторії, оскільки кожен студент, що здобуває ступінь магістра повинен засвоїти курс хорового диригування. Після закінчення студенти здебільшого стають вчителями початкової та середньої школи і керують виступами шкільних хорів. Репертуар цього хору дуже масивний, проте найбільшою популярністю користуються сучасні хорові твори Півдня та Балтії.

Як один з найкращих хорів у Шанхаї, хор студентів факультету музичної освіти, особливо їх жіноча частина, виконали багато творів західних композиторів, серед яких Ерік Вітакре, Ко Матсусіта, Ола Гжейло, Ерікс Есенвальдс та твори, написані спеціально для колективу китайськими композиторами. Окрім участі у міжнародних хорових конкурсах вони щороку влаштовують власні хорові концерти.

Хор диригентського факультету Шанхайської музичної консерваторії — це хор, який складається зі студентів, які навчаються диригуванню. Вони виступають разом з симфонічним оркестром під керівництвом диригентів народної музики, хорових та оперних диригентів. Цей хоровий колектив вважається найкращим з трьох хорів консерваторії з точки зору звучання та музичної виразності. У 2010 році він виступав у хоровому змаганні трьох груп на Шостих Всесвітніх хорових іграх, що проходили у Китаї. Колектив співав десять хорових творів різних стилів, що також є унікальним рекордом для китайського виконавського досвіду. Художній керівник хору — професор Ван Ян — щороку організовує хорові концерти під назвою «Диригент майбутнього», де кожним твором диригують учасники з різних партій хору. Студенти репетирують та організовують виступ самі, що допомагає реалізувати важливі для диригента організаційні та професійні навички. На концерті виконуються твори різних епох, країн,

мов та стилів — від середньовічного григоріанського хоралу до музики Д. Лігеті. Через особливості навчальної програми діяльність цього хору можна визначити менш стабільною та результативною в порівнянні з хором відділу музичної освіти.

Продовжуючи розмову про хори Шанхаю як складову інфраструктури хорової культури цього мегаполіса, треба зазначити, що шанхайська хорова спільнота дорослих співаків сьогодні не обмежена творчістю консерваторських колективів. Окрім них існує велика кількість інших аматорських хорів, які умовно можна поділити на три типи.

Перший — це напівпрофесійні колективи, так чи інакше пов'язані з осередком академічних музикантів. Один з них — «*Echo Chamber Singers*», більшість учасників якого є студентами університету Шанхайського університету Фудань. Хор «*Echo Chamber Singers*» був заснований у травні 2009 року. Хор налічує понад 40 учасників, які мають ступінь від бакалавра до доктора, різноманітну освіту і ніхто з них не є спеціалістом у галузі музики, хоча деякі з учасників вміють грати на музичних інструментах. Спочатку «Ехо» було одним із шкільних хорів. Це була група людей, які хотіли співати, але шкільний хор мав програмні обмеження. Саме тому хор відокремився задля виконання музики будь-якого стильового чи жанрового спрямування. Учасники хору самостійно займаються маркетингом, розробкою плакатів, оформленням програм. Хор дає концерти в Шанхайському симфонічному залі, концертному залі «*He Luting*» та Шанхайському центрі східного мистецтва, користуючись високою репутацією серед молодіжних хорів Китаю. Співаки з цього хору часто виконують твори епохи Відродження та класичної хорової музики, хорові композиції британської романтичної музики та також японської хорової музики. Вони записали цілу низку альбомів, серед яких: «*Chichester Psalms*» Л. Бернштейна (2018) під керівництвом диригента Ян Яна (*Yang Yang*). Окрім «*Echo Chamber Singers*» у записі цього альбому приймали участь Шанхайський симфонічний оркестр та хор Центрального оперного театру.

Показником професіоналізму цього хорового колективу є той факт, що «*Echo Chamber Singers*» були запрошені Шанхайським симфонічним оркестром до серії концертів, присвячених 100-річчю від дня народження Л. Бернштейна. Це також одна з найбільш важливих подій з часу заснування хору, адже він брав участь у концерті під керівництвом провідного диригента та симфонічного оркестру Китаю.

При записі альбому «*The Song of Everlasting Sorrow*» (2017) також брав участь Шанхайський симфонічний оркестр, відомі співаки Шень Ян, Гонг Шуангта та молодіжний хор «Весна». «*Echo Chamber Singers*» представили версію «Вічного жалю» з десяти частин Лін Шен. Альбом *Echo Choirs and SSO Christmas Concert* (2016) містить запис різдвяного концерту хору у Концертному залі Шанхайського симфонічного оркестру 25 грудня 2016 року під керівництвом Хун Чуаня (*Hong Chuan*).

Хор випускників CEIBS сформований у Шанхаї групою аматорів у 2013 році. Цей колектив, який налічує близько п'ятидесяти учасників, є членом Комітету хору Шанхайської асоціації музикантів. Вони виступали у Китаї, Тайвані, Італії та країнах Південної Африки. Хор також завоював срібну нагороду на Всесвітніх хорових іграх. Головний диригент та художній директор хору — Хун Чуань (*Hong Chuan*). Хор складається з чотирьох блоків, кожен з яких має свого лідера, що допомагає головному диригенту. Президентом хору є пані Чен Цзяню (*Ms. Cheng Jianyu*), генеральним секретарем — пані Цао Шулі (*Cao Shuli*), а художнім директором — Ван Цзуосінь (*Wang Zuoxin*), професор кафедри музичного театру Шанхайської консерваторії.

Другий тип хорових колективів пов'язаний з іншою площиною музикування — це хорові колективи, які виступають у християнських храмах. Християнство є вельми поширеним у сучасному Шанхаї і саме на цю аудиторію переважно й розраховані виступи хорового колективу «**Шанхайської міжнародної хорової ліги**». У своєму репертуарі цей хор має певну кількість європейських творів, проте останнім часом тенденція

повернення до національного коріння в китайській музичній культурі стає більш відчутною. Починаючи з 2011 року на базі цієї організації було виконано ораторію «Створення світу» Й. Гайдна (2011 рік), Реквієм В. А. Моцарта (2013 рік), «Месія» Г. Генделя (2013 рік), Велика меса *c moll* В. А. Моцарта (2014 рік), Реквієм Г. Форе (2014 рік), «Нельсон-меса» Й. Гайдна (2015 рік), «*Gloria*» Дж. Пуччіні (2016 рік), «Карміна Бурана» К. Орфа (2016 рік), «Ілля» Ф. Мендельсона (2017 рік), Страсті за Іоанном та Висока меса Й. Баха.

Хор «Шанхайської міжнародної хорової ліги» виступає у Шанхайському центрі східного мистецтва, більшість глядачів якого — християни, адже у Шанхаї багато християн (католики та протестанти). В християнських школах в Шанхаї (наприклад, «Духовна семінарія Східного Китаю») також викладається музика. Цікаво, що єдина Східна церква в Шанхаї розташована біля Шанхайської музичної консерваторії. У травні 2019 року хор Шанхайської міжнародної хорової ліги виконав Месу *h-moll* Й. Баха. Ініціатором проведення Шанхайської міжнародної хорової ліги є лікар з Іспанії та його дружина пані Ван Цзін, диригент Шанхайського музичного коледжу нормального університету. Вони прагнуть організувати іноземців, які захоплюються хоровою музикою в Шанхаї, щоб виконувати твори великої форми. Кожен виступ цього хору супроводжується симфонічним оркестром, члени якого часто є іноземними музикантами-аматорами. Щороку вони запрошують для диригування закордонних диригентів, у той час як шанхайські диригенти працюють над підготовкою колективу.

Традиції церковної хорової музики продовжують також учасники «**Пастирського хору**», який складається зі співаків-католиків. В їхньому репертуарі — переважно ренесансні сакральні твори, що виконуються у соборах та концертних залах Шанхаю протягом всього року. Враховуючи притаманну колективу жанрову атрибуцію церковного співу, в його

репертуарі залишається важлива частина з хорових творів європейських композиторів — провідників християнських ідей.

Нарешті, третій тип хорових колективів — найбільш прогресивний. Їхня творчість популяризується завдяки інтернет-мережі. Одним з найяскравіших хорів цього типу є «*Rainbow Chamber Singers*»⁴, виступи якого набрали мільйони переглядів на китайських потокових платформах. Вони співають багато власних популярних пісень, виступають з концертами та записують альбоми.

Виступи колективу є популярними, перш за все, завдяки темам, про які вони співають. Вони розмовляють з молодим поколінням китайського населення, яке наразі й заповнює концертні зали. Хор був заснований у 2010 році групою студентів диригентського відділу Шанхайської консерваторії музики. За словами диригента Цзиня Ченчжи (*Jin Chengzhi*) поступово ідея такого хору привабила любителів хорової музики з усіх верств суспільства. Зараз у хорі близько 70 співаків віком від 16 до 35 років. Більшість з них має музичну освіту, проте є й такі, які не мають відношення до музики — здобувачі наукових ступенів доктора філософії з антропології, вчителі, офісні працівники, програмісти, дизайнери, бухгалтери та навіть фуд-блогери.

Цзинь Ченчжи — не тільки керівник хору. Він також є композитором багатьох хорових опусів, на створення яких його надихає власне життя. Його роботи легкі та позитивні за настроєм. Частина з його творів розповідає про роботу та сім'ю, проте є й ліричні композиції, в яких порушується тема кохання та складні філософські питання. Ставлення диригента та співаків хору до якості виконання є дуже серйозним. Саме тому хоровий колектив має довгі трьохгодинні репетиції. Репертуар хору складається з творів європейських майстрів епохи Відродження, Бароко, а також класичного та романтичного періодів. Окрім того, залучаються сучасні естрадні композиції, що виконуються різними мовами — німецькою, англійською, французькою,

⁴ <https://youtu.be/nvdXowqlv5U> (дата звернення 24.02.2022)

італійською та японською. Під час концертів застосовуються реквізити та сценічні елементи музичного шоу, які наближають виконавців до публіки, забезпечують масову взаємодію з аудиторією, що залучає велику кількість глядачів⁵.

До цієї ж групи хорів можна віднести заснований у 2012 році мішаний хор «**Shanghai Hyperbolic Singers**»⁶. Він є дружнім до людей нетрадиційної орієнтації та дотримується їхньої життєвої філософії. Керівником «*Shanghai Hyperbolic Singers*» є Пітер Чжао (*Peter Zhao*). Репертуар хору складається з сучасних композицій китайською чи англійською мовою. Часто цей колектив запрошують до виступів разом з оркестрами та іншими китайськими та закордонними хорами. Так, у 2018 році вони заспівали композицію «*Never ever*» (музика *Robert Seeley*) з «*Portland Gay Men's Chorus*» на фестивалі «*Music from the heart of America: PGMC x SHS*».

1.4 Китайські хорові фестивалі: міжкультурні контакти та вплив на розвиток виконавської майстерності

В епоху глобалізації починають формуватися нові способи комунікації між хорами з усього світу, які сприяють вдосконаленню диригентської майстерності. Серед найбільш вагомих чинників треба назвати:

- міжнародні стажування та освіта за кордоном;
- запрошення відомих диригентів для проведення майстер-класів в рамках фестивальної або концертної діяльності;
- співпраця з закордонними композиторами;
- співпраця з закордонними виконавцями та колективами;
- міжнародні програми обміну досвідом;
- міжнародні конкурси та конференції;
- міжнародні фестивалі;

⁵ <https://youtu.be/XFaQwZyPOZQ> (дата звернення 14.02.2021)

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=b0R4-f_n984 (дата звернення 14.02.2021)

- активна діяльність в медіа-просторі тощо.

Наразі у Китаї спостерігається активізація всіх зазначених процесів, що якісним чином позначається на вдосконаленні диригентської майстерності та підвищенні рівня виконавської та диригентської культури. Наведемо ряд фактів, які підтверджують це.

Китай є членом міжнародної федерації хорової музики (IFCM) — асоціації музикантів, заснованої у 1982 році для полегшення спілкування і обміну досвідом між хоровими співаками та диригентами всього світу. Діяльність асоціації реалізуються в низці проектів. IFCM налічує близько 900 членів з усіх континентів, якими стають приватні особи, хори, організації або компанії. Через організації та хори IFCM відіграє важливу роль у світовій хоровій музиці. Основним досягненням цього утворення є об'єднання музикантів з усього світу та створення платформ для виступів. Суттєвою частиною цього процесу став і Китай. Так, в рамках програми цієї спільноти у Китаї відбувся ряд подій:

- у 2012 році — «Перший світовий хоровий саміт» в Пекіні;
- у 2016 році — Китайський міжнародний фестиваль хору та конференція хорової освіти IFCM;
- у 2017 році — Міжнародний фестиваль хорової пісні в Китаї (Цяньдуньнань) та Всесвітня конференція голосів IFCM;
- у 2017 році — Хоровий фестиваль «Belt & Road» у місті Хоххот, Китай.

Окрім цього, китайські хорові колективи беруть активну участь у міжнародних змаганнях та програмах обміну досвідом, китайські диригенти запрошуються як судді до конкурсів, які відбуваються за кордоном.

Водночас Китай часто відвідують закордонні диригенти, які допомагають у постановці масштабних проектів. В цьому процесі особливе значення відіграє Шанхайська міжнародна хорова ліга, яка запрошувала для диригування масштабними композиціями європейських та американських диригентів — Томаса Фолана (*Thomas Folan*, США), Роберта Сімпсона

(*Robert Simpson*, США), Чарльза Хаусмана (*Charles Hausmann*, США), Мірея Бареа (*Mireia Barrera*, Іспанія), Катрін Сейлер (*Catherine Sailer*, США), Фреда Шьобера (*Fred Sjober*, Швеція), Сомоса Чабо (*Somos Csaba*, Угорщина), Джорді Б. Парадіса (*Jordi B. Paradis*, Іспанія).

Важливою подією для китайської хорової спільноти є заснований у 1992 році Міжнародний фестиваль хору в Китаї (CICF), який на цей час є єдиним міжнародним хоровим фестивалем Китаю, схваленим державною радою. Будучи наймасштабнішим та найпрестижнішим міжнародним хоровим фестивалем, що проводиться в Китаї, CICF об'єднує хори з Китаю та з-за кордону. Китайський міжнародний хоровий фестиваль проводиться раз на два роки задля пошуку талановитих аматорських та професіональних хорових колективів та заохочення композиторів до створення нових композицій. В рамках заходу проводяться майстер-класи, виступи, конкурси та церемонії нагородження. Виступи хорових колективів проходять у Великій залі, розташованій безпосередньо біля знаменитої площі Тяньаньмень (*Tiananmen Square*). Церемонія нагородження транслюється в прямому ефірі на Центральному телебаченні Китаю. Отже цей фестиваль відіграє важливу роль у підвищенні рівня виконання хорів-учасників та сприянні культурному обміну між Китаєм та іншими країнами.

Будучи дуже популярним фестивалем, CICF має великий вплив і привертає увагу професіоналів, хорових колективів, а також людей з усіх верств суспільства. За загальною статистикою минулі 14 фестивалів зібрали понад 2000 хорів та понад 70000 хористів. CICF запрошує хори з різних країн та регіонів з метою об'єднання та змагання на одній сцені.

Останній — П'ятнадцятий міжнародний хоровий фестиваль — відбувся в онлайн-режимі за участю понад 450 колективів 5 жовтня 2020 року. Відкриття фестивалю було доручене відомому колективу «Rainbow Chamber Singers».

Інший впливовий захід — це Пекінський хоровий фестиваль (*The Beijing Provincial Senior Choral Festival*), заснований у 2006 році, в рамках

якого виступають хорові колективи, що складаються з літніх співаків. У листопаді 2016 року фестиваль відзначив свою десяту річницю за участю 66 ансамблів.

Сучасні китайські хорові колективи активно виступають по всьому світу та демонструють високий рівень професіоналізму. У 2000 році в Австрії, в місті Лінц відбулася перша олімпіада хорів, на якій Китайське представництво складалось з семи хорових ансамблів. У 2002 році на тій самій олімпіаді від Китаю виступав вже двадцять один ансамбль. Китайські колективи здобули 16 золотих, 16 срібних та 5 бронзових медалей. У Третій хоровій Олімпіаді взяли участь тридцять дев'ять китайських ансамблів, які, подібно до попередніх років, досягли виняткових результатів, отримавши 16 золотих медалей, 18 срібних медалей та одну бронзову медаль. З Олімпіади хорів у Лінці окрім різноманітних призів представники Китаю привезли додому ще один спеціальний приз: нагороду отримала Китайська хорова асоціація (ССА) за їхню роботу з популяризації видатної хорової музики шляхом підтримки хорового мистецтва. З моменту свого заснування у 1986 році ССА відігравала важливу роль у розвитку китайської хорової музики.

Щоб досягти видатного рівня виконання китайські хормейстри та співаки звертаються до досвіду провідних міжнародних хорових ансамблів, таких як: хор Еріка Еріксона камерний хор Естонської філармонії, співаки фестивалю Роберта Шоу, «*Tallis Scholars*», «*The Cambridge Singers*» та інших, копіюючи певною мірою їхні манери співу. Стиль виконання хорових ансамблів Китаю відзначається почуттям рівноваги, взаємодією та уважністю до поетичних текстів. Диригенти та педагоги підкреслюють важливість музичної грамотності та вміння слухати під час керівництва своїми колективами. Китайські хорові професіонали мають на меті створити власні провідні професійні ансамблі задля досягнення стильової ідентичності та затвердження високого академічного статусу у міжнародному хоровому контексті.

Щоб заохочувати подальший розвиток різні китайські хорові колективи ініціювали конкурси композиторів, найбільш значущим з яких є премія «Золотий дзвін» у хоровій композиції. У березні 2005 року китайські хорові диригенти утворили першу в країні хорову федерацію, яка об'єднала професійних і аматорських хорових співаків, педагогів, композиторів та адміністраторів. Це сприяло зростанню об'єму нових хорових композицій, які відображають новітні світові хорові тенденції та відзначаються ускладненням гармонічної мови, введенням боді- та вокальної перкусії, вокального стилю джазу з ампліфікацією та популярного стилю вокалу а саррелла. Композитори вільно експериментують з різноманітними стилями, складають твори, які демонструють особливу майстерність ансамблів або експериментують з хоровими аранжуваннями поп-пісень. Такі композиції добре сприймаються на концертах, конкурсах та поза традиційними концертними майданчиками, наприклад, на ринках, площах, флешмобах та інших місцях.

Китайські хори та диригенти співпрацюють з міжнародними хоровими організаціями, такими як Американська асоціація хорових директорів (ACDA), Інтеркультура, Міжнародна федерація хорової музики (IFCM) та інші. Студентські диригенти та професійні педагоги є особливо активними учасниками конференцій, оскільки вони можуть отримати цінні знання, відвідуючи майстер-класи, збираючи ресурси та спілкуючись з іншими хоровими виконавцями з усього світу.

1.5 Сучасні китайські диригенти як провідники західних традицій хорового співу

Визначальним для створення національних шкіл та поширення провідних світових виконавських традицій є діяльність сучасних хормейстерів Китаю, які відіграли роль провідників західних традицій хорового виконавства завдяки освіті, отриманій за кордоном, та досвіду

вчителів, що адаптували європейський досвід хорового виконавства. Збір й упорядкування розрізнених відомостей про їх творчі досягнення мають сприяти більш повному осмисленню панорами культурно-мистецьких явищ в аспекті розвитку хорових традицій та здобутків Китаю.

Одним із засновників китайської хорової музики прийнято вважати професора кафедри хорового диригування Шанхайської консерваторії музики **Ма Гешуна** (*Ma Geshun*, 1914–2015). Ма Гешун співав у церковному хорі, а після закінчення середньої школи вступив на музичний факультет Національної центральної університетської школи освіти. Після закінчення Музичного факультету Центрального університету в 1937 році він вступив до музичної академії хору США (*United States Viss Mingshide Chorus Music Academy*) та здобув ступінь магістра. У 1950 році Ма Гешун закінчив Південно-західний коледж музичних досліджень. Після повернення додому диригент викладав у Східно-Китайському університеті (*Shanghai East China Normal University*) та Шанхайській музичній консерваторії. У лютому 1981 року на запрошення Американської асоціації хорових диригентів він відвідав 21 університет США для читання лекцій та концертів, а також був нагороджений Вестмінстерським абатством званням «Почесний побратим».

Академічні думки професора Ма Гешуна відносно хорового мистецтва були обумовлені його менталітетом. Вони базувалися на стилі мислення, емоціях, мові та тоні корінного населення Китаю хань (*Han*). Виконання хору під керівництвом Ма Гешуна відзначалося важкістю, емоційністю та глибиною, водночас елегантністю та колористичністю. Щодо китайських пісень хормейстер володів унікальним розумінням кожного слова, а також майстерно використовував тони та інтонації китайської мови для посилення емоційного ефекту.

Заслугою Ма Гешуна є також підготовка великої кількості учнів, які виявились провідниками його ідей та продовжувачами традицій хорового виконавства, закладених вчителем. Одним з них є **Ван Цзюнь** (*Wang Jun*) — колишній диригент хору Китайського національного симфонічного оркестру,

музичний керівник американського симфонічного оркестру Ошкас. Сьогодні, впроваджуючи найактивнішу творчу та організаційну діяльність національного масштабу, він є: заступником директора Командного комітету Китайської хорової асоціації, виконавчим директором Китайської хорової федерації, віце-президентом Хорової асоціації Гуандун та віце-головою Хорового альянсу провінції Гуандун, запрошеним професором Музичної консерваторії Тяньцзіня та Музичної консерваторії Сінхай; запрошеним диригентом хору Національного симфонічного оркестру Китаю, чоловічого хору Китайської філармонії та хору театру опери та танцю Китаю; художнім керівником хору Гуанчжоу, головним диригентом, художнім керівником хору симфонічного оркестру Шеньчжень.

Ван Цзюнь навчався як хоровий диригент у Шанхайській музичній консерваторії у відомого професора Ма Гешун (1981–1986). Під керівництвом вчителя Ван Цзюнь став одним з видатних молодих диригентів Китаю. У 1986 році, отримавши ступінь бакалавра в Шанхайській консерваторії музики, він був прийнятий на посаду керівника колишнього хору Центрального оркестру. Ступінь магістра та ступінь доктора філософії Ван Цзюнь отримав в Університеті Західного Мічигану та Університеті Гопкінса в Пібоді (США). Завершивши освіту, Ван Цзюнь отримав можливість працювати диригентом хору в найкращих музичних школах Китаю та за кордоном. Після повернення до Китаю у 2002 році диригент керував великою кількістю хорових колективів: хором Чжуншань (*Zhongshan*), хором Шунде (*Shunde*), хором Нанхай (*Nanghai*), хором Шеньчжень Цючжіу (*Shenzhen Qiuzhiyu*), хором вчителів Шеньчжень Лоху (*Shenzhen Luohu*), чоловічим хором вчителів Шеньчжень Лонган (*Shenzhen Longgang*), хором вчителів Чжухая Сянчжоу (*Zhuhai Xiangzhou*), хором Університету Харбіна (*Harbin*), хором філармонії Хайнань (*Hainan Philharmonic Choir*) та десятками непрофесійних хорових колективів, які завдяки його таланту завоювали золоті медалі на вітчизняних та міжнародних хорових конкурсах. Серед його інших творчих здобутків —

керівництво Китайським національним симфонічним оркестром, симфонічним оркестром Хубей, симфонічним оркестром Шеньчжень, хором симфонічного оркестру Шеньчжень, хором китайського театру опери та танцю, хором Національної симфонічної оркестру Китаю, хором хлопчиків пекінської філармонії та іншими професійними колективами.

Ван Цзюнь створив велику кількість яскравих виконавських інтерпретацій світової та китайської хорової музики, серед яких: «Хор Жовтої річки» («*The Yellow River Chorus*»), «*Blan's Song*», ораторія «Цзян Цзе» («*Jiang Jie*») та інші. Ван Цзюнь був спеціально запрошеним суддею Третього та Восьмого Всесвітніх хорових конкурсів, суддею Третього Конкурсу диригентів Китаю та суддею Четвертого Китайського фестивалю хорів вчителів (*China Teacher Chorus Festival*).

Я Лун Ге Рай Ле (*Ya Lun Ge Ri Le*) — молода й талановита диригентка, що виступає на китайській та зарубіжній сцені, доцент, членкиня Китайської музичної асоціації, членкиня Китайської хорової асоціації, віце-голова Хорового товариства Монголії. Президент Всесвітнього хорового-альянсу Роджер Сальсман (*Roger Salsman*) назвав її «виразним диригентом». Я Лун навчалася у Шанхайській консерваторії музики під керівництвом Ма Гешуна, Яна Лянкуна (*Yan Liangkun*) та професора Ву Лінгфена (*Wu Lingfen*).

У 1998 році вона співпрацювала з хором Симфонічного оркестру Китаю та Молодіжним симфонічним оркестром Китаю для виконання «*Carmina Burana*» та завершила дипломну роботу «Про монгольське хорове мистецтво», ставши першим магістром кафедри хорового диригування в Китаї. Її запрошували для участі у різних концертних та фестивальних заходах: «Музичний фестиваль Баха», «Майстер-класі Гермута Руйліна» — 1998 рік, США; «Європейський фестиваль зимової музики» — 1998 рік, Швеція; П'ятий міжнародний хоровий симпозіум — 1999 рік, Нідерланди.

Ван Ян (*Wang Yan*) — професор, заступник директора Департаменту хорового диригування Шанхайської консерваторії музики, віце-голова Китайської хорової асоціації, директор професійного комітету хору

Шанхайської асоціації музикантів. У 2002–2009 роках працювала диригентом Центрального оперного театру, а також викладала у Китайській консерваторії музики; була суддею Четвертого, П'ятого та Шостого Всесвітніх хорових конкурсів та художнім директором Сінгапурського міжнародного фестивалю китайського хору (2012 рік); музичним керівником «Шанхайського весняного міжнародного фестивалю хорового мистецтва».

Ван Сюйфен (*Wang Xiufeng*) — відомий хоровий диригент, який закінчив Уханську музичну консерваторію. Був віце-головою Китайської хорової асоціації та почесним президентом хорової асоціації Хубей. Закінчив музичний факультет Хубейського художнього коледжу (нині музична консерваторія Уханю / *Wuhan Conservatory of Music*) за спеціальністю композиція та хор, після закінчення якого був зарахований до оперної трупи Хубей (нині Театр опери та танцю Хубей) на посаду оперного диригента. За свої 40 років на посаді він поставив понад 30 опер, а також провів кілька тисяч вистав.

Ян Хуннян (*Yang Hongnian, 1934–2020*) — видатний китайський диригент і педагог, відомий як майстер, який «по-справжньому опанує таємницю хорового мистецтва», почесний художній президент INTERKULTUR та Всесвітньої хорової ради (WCC). Його стиль диригування відзначаються високою емоційністю, вишуканістю та виразністю. З середини 1980-х років Ян Хуннян був художнім керівником та незмінним диригентом Молодіжного та жіночого хору Китайського симфонічного оркестру. Також Ян Хуннян займав посади: віце-голови Міжнародної асоціації дитячих хорів та виконавського мистецтва, директора Асоціації музикантів Китаю, професора Центральної музичної консерваторії та керівника Молодіжного хору, запрошеного диригента Шанхайського оркестру та Молодіжного симфонічного оркестру Осаки. Заснований у середині 1980-х років професором Яном Хунняном Хор Пекінської філармонії, яким нині керує його син, професор Ян Лі (*Yang Li*), досі вважається одним з найкращих дитячих хорів світу.

Як хоровий диригент, професор Ян Хуннян здобув світову репутацію завдяки численним виступам на національних та міжнародних сценах. Він також неодноразово був суддею на різних конкурсах хорової музики. Почесний художній президент *INTERKULTUR* та *WCC* також тричі поспіль обирався заступником голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва (*ISCCPA*) диригентами з різних країн. У 2014 році професору Яну Хунняну було присвоєно почесне звання «Китайська культурна особа» (*Chinese Cultural Person*).

Професора Яна Хунняна часто запрошували для керівництва симфонічними концертами, концертами камерної музики та хоровими концертами за кордоном (США, Японія, Сінгапур, Австрія, Австралія, Італія, Швеція, Росія, Тайвань, Гонконг). Чоловічі та жіночі хори під керівництвом Ян Хунняна завоювали нагороди на 44-му Міжнародному конкурсі хорів «*Gueda Lezo*» (Італія, 1996 рік), 38-му хоровому фестивалі «*Seghiz*» (Італія, 1999 рік) та інших.

Ян Лі (*Yang Li*) — професор диригування в Центральній музичній консерваторії, головний диригент симфонічного оркестру Тяньцзіня, постійний диригент хору дитячого та молодого жіночого колективу Національного симфонічного оркестру, директор і диригент хору Пекінської філармонії. Отримав ступінь бакалавра на диригентському факультеті Центральної музичної консерваторії, де, серед іншого, навчався у професора Сюй Сіня (*Prof. Xu Xin*). У 1997 році він отримав «Диплом артиста» в Штутгартській музичній консерваторії в Німеччині, де його навчав відомий німецький диригент Томас Унгар (*Thomas Ungar*). Після закінчення Штутгартської музичної консерваторії Ян Лі повернувся до Китаю, щоб викладати на диригентському факультеті Центральної музичної консерваторії в Пекіні. Співпрацюючи з оркестрами та артистами з Китаю та закордонними музикантами, Ян Лі виконав велику кількість хорових творів як у Китаї, так і за його межами. Активний учасник Музичного фестивалю Баха в Штутгарті, Міжнародного музичного фестивалю в Макао та ін. Ян Лі

також є завзятим пропагандистом китайської сучасної музики. У теперішній час Ян Лі очолює хор дітей та молодих жінок Національного симфонічного оркестру Китаю, який вже завоював перші нагороди у численних міжнародних хорових конкурсах, у тому числі в номінації найкращого диригента на фестивалі хорового мистецтва в Пусані 2006 року, на конкурсі «Співочий світ» (Санкт-Петербург, 2011) та 54-му конкурсі хорових співаків ім. С. Сегіцці (Італія, 2015 рік). Ян Лі постійно запрошують до журі багатьох міжнародних хорових конкурсів, включаючи Міжнародний хоровий конкурс Пусана, Японський хоровий конкурс, Світові хорові ігри, Конкурс хорових співаків Сегіцці тощо. Окрім того, Ян Лі також грає відіграє важливу роль у академічній науковій музичній спільноті. Його статті, присвячені різноманітним аспектам хорового мистецтва, публікуються в професійних журналах, включаючи Журнал Центральної музичної консерваторії та Журнал музичної консерваторії Тяньцзіня. Ян Лі — автор підручника «Сучасні диригентські прийоми», який був виданий Центральною музичною консерваторією (Пекін).

Сюй Руйці (*Xu Ruiqi*) — членкиня Китайської асоціації музикантів, яка навчалась на кафедрі хорового диригування Шанхайської консерваторії під керівництвом професора Ма Гешуна. Вона є художнім керівником оркестру Гуанчжоу та незмінним диригентом хору. Її називають «першою паличкою» хору Гуандун. Досягнення Сюй Руйці особливо значущі в керуванні дитячими хорами. Так хор Гуанчжоу Дуншань Сяо Юньке (*Guangzhou Dongshan Xiao Yunque Choir*) завоював першу премію у дитячій категорії на Третьому Пекінському хоровому фестивалі.

Чень Гоцюань (*Chen Guoquan*) — диригент та композитор, професор музичної консерваторії Ухань, член Асоціації китайських музикантів, виконавчий директор Китайської хорової асоціації, заступник директора Комітету з теорії створення китайської хорової асоціації.

Ву Лінгфен (*Wu Lingfen*) — талановитий диригент та педагог, заступник генерального директора Асоціації хору Китаю, професор

Китайської консерваторії музики. Закінчила диригентський відділ Центральної музичної консерваторії, після чого залишилася там працювати на посаді викладача читання партитур та диригування. У 1986 році Ву Лінгфен навчалася в колишньому Радянському Союзі за спеціальністю оперний та симфонічний диригент, проте вже під час навчання вона почала звертати увагу на хорове диригування. Після повернення до Китаю вона присвятила себе викладанню саме хорового диригування. У 1994 році її прийняли на роботу запрошеним диригентом хору центрального оркестру, де вона успішно виконувала як європейські, так і китайські хорові композиції. Під її керівництвом було виконано понад 100 концертів, у тому числі: «Месія» Г. Генделя, «Ода радості» з дев'ятої симфонії Л. Бетховена, кантата «Олександр Невський» С. Прокоф'єва та «*Carmina Burana*» К. Орфа тощо. Разом з молодіжним хором Китайської консерваторії вона відвідала Францію й Австрію. Також Ву Лінгфен приймала участь у міжнародних семінарах, присвячених китайській музиці, у США, Великобританії, Німеччині та інших країнах. Виступи хорових колективів під її керівництвом отримали високі оцінки міжнародних колег, завдяки чому вона виявилась одним з найпопулярніших за кордоном китайських диригентів.

У 2003 році Ву Лінгфен очолила створене в музичному коледжі Китаю відділення диригентів. Будучи першим керівником відділу, Ву Лінгфен зробила вагомий внесок у національну програму навчання з підготовки диригента хору. Як наслідок, сьогодні талановиті випускники відділення успішно впроваджують її творчі та педагогічні надбання по всій країні.

Ву Лінгфен керувала навчанням хоровому співу студентів коледжу у столиці та різних провінціях та містах, досягнувши загальнонаціонального і навіть світового рівня. Як член експертної групи комітету художньої освіти міністерства освіти, вона організувала курси підготовки хорового диригента в десятках провінцій та міст Китаю, підготувавши низку професійних та аматорських хорових диригентів.

Висновки до Першого розділу

Хорова культура Шанхаю представляє унікальний феномен, який поєднує дві різновекторні традиції — китайську та європейську. Детальний ретроспективний розгляд історичного розвитку китайської хорової музики дозволяє говорити про якісно новий період, який відбувся на початку ХХ століття завдяки активному освоєнню китайськими музикантами західноєвропейських традицій хорового співу.

У процесі професіоналізації та інтенсифікації шанхайської хорової культури значну роль зіграло відкриття закладів музичної освіти, серед яких головним осередком стала Шанхайська музична консерваторія. Вона почала забезпечувати шанхайські та регіональні хорові колективи досвідченими кадрами, навіть незважаючи на відносно нещодавню появу відділення хорового диригування у навчальному закладі.

Соціально-політичні передумови розвитку китайської культури та ментальні особливості шанхайського населення призвели до того, що сьогодні Шанхай вважається одним з центрів хорової культури. Більше двох тисяч сучасних хорових колективів є провідниками китайської традиційної та західноєвропейської хорових культур, відкриваючи шляхи для нових інтерпретацій класичних та новітніх творів.

Проаналізувавши розвиток шанхайських хорових колективів, можна зазначити, що з початку ХХ століття вони поступово трансформувалися, стаючи повністю китайськими. Це напряму вплинуло на репертуар — західна музика поступово замінювалася хоровими творами китайських композиторів. Незважаючи на це, західні хорові твори та традиції їхнього виконання наразі залишаються важливими аспектами китайської хорової культури. Наприкінці ХХ століття, завдяки політиці відкритості, шанхайські хорові колективи отримали нагоду вільно розвиватися та формувати репертуар. Як результат, західна хорова музика продовжує сприйматися шанхайцями культурною іконою сучасності та міжнародної ідентичності.

Серед факторів, що впливають на репертуар сучасних шанхайських колективів можна назвати професійність хорового колективу, вік співаків, необхідність слідування конкурсним або фестивалічним вимогам, уподобання публіки, приналежність до церковного культу тощо. Класифікуючи хорові колективи Шанхаю, можна назвати дві великі групи. До першої входять аматорські дитячі та шкільні хори, керівники яких, незважаючи на звернення до «місцевого» репертуару, в цілому наслідують європейські методики хорового співу. Сюди також можна віднести аматорські колективи дорослих. Вони формуються при церквах та культурних центрах, а їхній репертуар обмежується або канонічними піснями, або хоровими творами китайських композиторів.

Друга група — це професійні колективи Шанхаю, кількість яких є незначною. Прикладом є хор Шанхайського оперного театру — один з найкращих хорових колективів не тільки Шанхаю, але й всього Китаю. Проте хорова музика європейських композиторів включається до їхнього репертуару нечасто.

На інтенсивність розвитку шанхайської хорової культури напряму впливають процеси глобалізації, завдяки яким налагоджується комунікація між хорами та їхніми керівниками з усього світу, що сприяє вдосконаленню диригентської майстерності, підвищенню рівня виконавської та диригентської культури. На це позитивно впливають різного роду фестивалі та конкурси. Одним з яскравих прикладів є заснований у 1992 році Міжнародний фестиваль хору в Китаї (CICF), який продовжує свою діяльність і сьогодні.

Особливо важливою для розвитку китайської хорової культури є діяльність хорових диригентів, які, завдяки своїй освіті, переважно є провідниками західних традицій хорового співу. Серед них — засновник хорової школи Китаю — Ма Гешун та ціла плеяда талановитих диригентів — Ван Сюйфен, Ян Хуннян, Сюй Руйці, Чень Гоцюань, Ву Лінгфен, Ван Цзюнь, Ван Ян, Я Лун Ге Рай Ле та Ян Лі.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

2.1 Інтерпретація хорової музики як науковий дискурс

2.1.1 Феномен інтерпретації в контексті методології гуманітарного знання

Інтерпретація (від лат. *interpretatio* — тлумачення, роз'яснення) посідає центральне місце в методології гуманітарних наук, де процес виявлення змісту і значення об'єкта, що досліджується, є основним методом дослідника. У Новітньому філософському словнику [129] під інтерпретацією розуміється «когнітивна процедура встановлення змісту понять або значення елементів формалізму за допомогою їх аплікації на ту чи іншу предметну область, а також результат зазначеної процедури» [129, с. 427]. Інтерпретація вважається однією з фундаментальних проблем таких вчень як гносеологія, логіка, методологія науки, філософія мови, семіотика, теорія комунікацій та інших. В природознавстві інтерпретація наукової теорії фактично означає спробу її співвіднесення з онтологічною реальністю. В математичних вченнях інтерпретація може здійснюватися через «переклад» однієї аксіоматичної системи на мову іншої. Інтерпретація в логічній сфері виступає як підстава конституювання логічних обчислень у виді формалізованих мов. У соціально-гуманітарній сфері інтерпретація представляє процедуру встановлення значення понятійних вербальних структур.

Розвиток теорії інтерпретації як певного методологічного прийому в рамках гуманітарного знання можна поділити на декілька етапів. На першому етапі інтерпретація практикувалася як процедура пізнання літературних пам'яток класичної античної спадщини через їхнє тлумачення. Другий етап пов'язується з усвідомленням інтерпретації як свідомо культивованого прийому, що став базисним для середньовічної християнської культури, що фактично конститує її герменевтичний статус. Третій етап розпочинається з

закріпленням за інтерпретацією значення ключового метода філософської герменевтики.

Серед філософів, які займалися проблемою інтерпретації — Ф. Шлейєрмахер (інтерпретація як індивідуальний план вираження), В. Дільтей (інтерпретація як осягнення тексту, в якому об'єктивно закладений в текст сенс зв'язується з феноменом Автора, в результаті чого відбувається двоетапне «переміщення» тексту), Р. Унгер, Е. Ерматінгер та інші. Найважливішою фігурою в процесі інтерпретації в роботах цих дослідників виступає фігура Автора як джерела сенсу, об'єктивної данини, яку й декодують інтерпретатори. Г. Башляр, В. Кайзер, Е. Штайгер вихідними характеристиками інтерпретації вважають об'єктивність тексту, взятого поза його контекстним змістом, а отже текст починає розумітися як самодостатня реальність. Виходячи з позицій, що зміст тексту задається не індивідуально-психологічними, а об'єктивно-структурними факторами, інтерпретація виступає не реконструкцією внутрішнього досвіду Автора, а процедурою дешифровки текстового коду.

З другої половини ХХ століття по відношенню до інтерпретації герменевтичній теорії починають протистояти структурно-семіотичні підходи. Якщо герменевтика інтерпретує текст, розуміючи його як повідомлення реальному або потенційному адресату, то структуралізм інтерпретує текст з точки зору аналізу структурних співвідношень його смислових елементів.

Теорія інтерпретації розглядається у «Загальній теорії інтерпретації» — головній філософській праці італійця **Еміліо Бетті** [193]. Інтерпретація, за словами Е. Бетті, — процес, в якому задіяні три фактори: суб'єктивність автора, суб'єктивність інтерпретатора і репрезентативна форма, яка виступає як посередник, через якого здійснюється їхнє повідомлення.

Аналізуючи феномен інтерпретації, дослідник вводить поняття «репрезентативної форми», тобто об'єкта інтерпретації. Цим поняттям охоплюються всі можливі вираження людської суб'єктивності — від

письмового тексту або твору мистецтва до символу або жесту. Через цю форму одна суб'єктивність може комунікувати з іншою з метою бути зрозумілою. Головна функція репрезентативною форми — це демонстрація укладеного в ній сенсу.

Адекватність донесення смислу обумовлена основними методологічними принципами теорії інтерпретації — «канонами», які формулює Бетті, два з яких відносяться до об'єкта інтерпретації, а два — до суб'єкта. Перший — *канон автономії* об'єкта, що інтерпретується, вимагає від інтерпретатора дбайливого ставлення до смислу об'єкта і недопущення привнесення в нього чужорідних сенсів. Відповідно до цього канону сенс повинен не «вноситися», а «виноситися» з тексту. Другий — *канон цілісності*, або смислової пов'язаності. Тут передбачається співвіднесення частини і цілого, завдяки чому може бути прояснений сенс об'єкта, що тлумачиться. Третій — *канон актуальності розуміння*. Він вимагає від інтерпретатора здатності перенесення чужої думки до власної актуальної сучасності. Нарешті останній — *канон герменевтичної смислової відповідності*, або адекватності розуміння, що передбачає «широту горизонту інтерпретатора, яка породжує родинний, конгеніальний з об'єктом інтерпретації стан духа» [193, с. 318, переклад з іт. мій — Г.Ц.].

Усі види інтерпретації, згідно з класифікацією Е. Бетті, належать до якогось одного з трьох типів:

1. ***розпізнаюча інтерпретація*** — метою якої є виключно розуміння сенсу, що міститься в репрезентативному джерелі (тексті, творі мистецтва тощо);
2. ***репродуктивна або репрезентативна інтерпретація*** — використання інтерпретації як інструменту для передачі сенсу, закладеного у творі, певному адресату — глядачу, слухачу. До цього типу Бетті відносить драматичну, музичну інтерпретацію, переклад тексту з однієї мови на іншу мову і т. п.;

3. **нормативна інтерпретація** — має, перш за все, регулятивну функцію: розуміння «призначене для регулювання дій на основі правил, які виводяться з норм і догм, з моральних оцінок і вимог психологічних обставин» [193, с. 790]; Бетті зараховує сюди юридичну, релігійну, етико-педагогічну інтерпретації.

Окрім цього Е. Бетті пропонує виділити чотири основних «моменти» інтерпретації:

- філологічний,
- критичний,
- психологічний
- технічний.

Цікаво, що згідно зі спостереженнями дослідника, у процесі інтерпретації ці «моменти» чергуються, приходячи на зміну один одному. Працюючи в рамках якогось певного виду тлумачення, інтерпретатор постійно рухається від одного такого «моменту» інтерпретації до іншого.

Спроба об'єднання герменевтичного і структуралістського підходів до інтерпретації здійснена Полем Рікером. Згідно з поглядами філософа, розуміння сенсу тексту без аналізу його структури не можливе, так само як структурний аналіз не можливий без герменевтичного розуміння.

Французький філософ **Поль Рікер** відзначав, що в інтерпретації виявляється множинність смислів. В роботі «Конфлікт інтерпретацій. Нариси з герменевтики» [229] він приділяє увагу питанню інтерпретації з точки зору проблеми герменевтичної феноменології. Інтерпретація, на думку філософа, має справу зі знаками або символами, структура значення яких може бути складною та багатоповерховою, що передбачає наявність двох сенсів (один сенс — прямий, первинний, буквальний, а інший сенс — непрямий, вторинний, алегоричний, який може бути зрозумілий лише через перший). Коло виразів з подвійним змістом П. Рікер називає *герменевтичним полем*. В результаті цього текст може мати декілька смислів, що нашаровуються один

на одного. За визначенням Рікера, «інтерпретація — це робота мислення, яка полягає в розшифровці сенсу, який переховується за очевидним змістом, у виявленні рівнів значення, укладених в буквальному значенні» [134, с. 51]. Сам філософ множинність і навіть конфлікт інтерпретацій (про що він писав у роботі) вважав перевагою розуміння, а не недоліком. Це, на його думку, й виражає глибинну сутність інтерпретації. Водночас варіативність інтерпретації порушує питання про *об'єктивність* знання, отриманого в наслідок інтерпретації, адже воно залежить від суб'єктивної інтерпретативної бази дослідника. Це, своєю черги, порушує цілу низку питань з приводу об'єктивності дослідника, позицій порівняння та оцінки інтерпретативних систем, узгодження інтерпретацій, що різняться тощо. Іншими словами, незрозумілими залишаються шляхи вирішення конфлікту інтерпретацій та критерії адекватності інтерпретаційної версії.

На відміну від класичної парадигми, філософія постмодерну пропонує радикально відмінне розуміння інтерпретації, надаючи їй смислопокладаючого значення при прочитанні тексту. Питання про правильність або істинність інтерпретації знімається, що можна пов'язати з двома основними установками при тлумаченні тексту в філософії постмодерну.

Перша установка витікає з *полівалентності структури тексту*. Постмодерн постулює принципову відсутність структури в організації тексту («ризом» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, «лабіринт» У. Еко) та конституює текст як децентроване смислове поле. Відсутність «трансцендентального означуваного» (Ж. Дерріда [44]) унеможлиблює інтерпретацію як процес реконструкції в досвіді інтерпретатора «правильного» сенсу тексту, заданого автором або структурними параметрами. Інтерпретація = критика виключається з постмодерніського дискурсу. Спроба традиційного інтерпретування призводить до фактичної ліквідації семіотичності і самого буття тексту. В рамках такого підходу текст можна піддати процедурі деструкції з метою подальшої реконструкції навколо довільно обраних

семантичних вузлів, задаючи безмежну варіативність прочитання (Дерріда). Таким чином відбувається не розуміння тексту, а його «означування» (Ю. Крістева [87]).

Другою установкою постмодерністського розуміння інтерпретації є її «зав'язаність» на фігурі Адресата (Читача, Слухача). Це відображається в концепції «смерті Автора» та загальної постмодерністської концепції «смерті суб'єкта». При цьому якщо багатовимірність тексту як різони передбачає поліваріантність інтерпретації, то спрямованість тексту на Читача є суб'єктивною її передумовою. Таким чином, інтерпретація в системі координат постмодернізму виявляється еквівалентною самому створенню тексту: твір мистецтва розуміється як певна «конструкція» з різних методів письма і цитат, що відкриває можливості для його варіантного прочитання та створення його смислу наново. У семантичному просторі постметафізичного мислення, за словами Дж. Х. Міллера, «існування незліченних інтерпретацій будь-якого тексту свідчить про те, що читання ніколи не буває об'єктивним процесом виявлення сенсу, але вкладанням сенсу в текст, який сам по собі не має ніякого сенсу» [225]. Більш того, за оцінкою М. Бланшо [18], інтерпретатор взагалі не може бути вірним джерелу, бо в самій процесуальності інтерпретації він змінює сенс. Відповідно до постмодерністської позиції це відбувається в силу семантичного саморуху тексту, де кожне речення само по собі піддається тлумаченню в іншому реченні. Можна дістати висновку, що у постмодернізмі підтримується думка про презумпцію абсолютної незалежності інтерпретації від тексту і тексту від інтерпретації, яка стає різновидом експериментування.

Отже, у гуманітарному знанні інтерпретація представляє собою фундаментальний метод роботи з текстами як знаковими системами. Текст є певною цілісною системою — відкритою для безлічі смислів, що існують всередині складної системи соціальних комунікацій. Текст постає в єдності явних і неявних значень, первинних і вторинних смислів. Виходячи з

історичного розвитку інтерпретації як феномену, можна зробити декілька висновків:

- інтерпретація характеризується множинністю, варіативністю по відношенню до вихідного тексту;
- об'єктивність інтерпретації залежить від об'єктивності знання інтерпретатора (поза межами постмодерністського дискурсу);
- інтерпретація обумовлена герменевтичним полем тексту, його прихованими смислами.

2.1.2 Інтерпретація як засіб мистецької рефлексії: історичні та методологічні аспекти

У мистецтвознавчому дискурсі інтерпретація в узагальненому вигляді являє собою акт тлумачення, пояснення смислу витвору мистецтва, спрямований на творче розкриття його ідеї.

Питанню інтерпретації літературних творів присвячено значну кількість літературознавчих досліджень, проте ця проблема наразі залишається актуальною. Так, поняття «інтерпретації» розкрито в працях Р. Барта [10], який визначає її як привнесення своєї ситуації в акт читання, коли читач, йдучи сюжетом твору, вписує своє прочитання в реальний простір, створюючи таким чином наново літературний твір, розширений його власним контекстом.

Ю. Лотман [101] вказує, що інтерпретація тексту базується на власному досвіді читача, адже текст поводить як співрозмовник в діалозі та перебудовується на потребу. Адресат використовує свою інформаційну гнучкість для перебудови, що наближає його до світу тексту. У зв'язку з тим, що текст є знаковою системою, він має на увазі наявність перекладача. Тобто текст розрахований на інтерпретацію, а як наслідок — на творчий акт.

На відміну від звичайних читацьких та художньо-творчих осягань літературного твору, де може переважати емоційне або інтуїтивне начало, літературознавче освоєння змісту, що має за мету об'єктивність і достовірність, спирається на опис і аналіз форми. Такі уявлення отримали обґрунтування в одній з ранніх робіт А. Скафтімова [146]. Вчений стверджував, що інтерпретація має бути послідовною та неухильно іманентною твору, тобто відповідати його структурі: «Інтерпретатор НЕ безконтрольний. Склад твору сам в собі носить норми його тлумачення. Всі частини твору знаходяться в деяких формально-визначених відносинах. Компоненти <...> проливають світло один на одного, і через зіставлення частин, через цілісне охоплення всього твору неминуче повинна розкриватися центральна значимість і естетичний сенс як окремих деталей, так і всього цілого» [146, с. 144]. При цьому вчений також звертає увагу на роль суб'єктивного начала в аналітичних прочитаннях літератури, але констатує його межі тільки в особистому естетичному досвіді. Дослідник, тільки повторюючи автора в його естетичному переживанні, може пізнати ті факти духовно-естетичного досвіду, які розгортає у творі автор.

Проте літературознавчі інтерпретації не вичерпують змісту творів словесного мистецтва, адже вони також не мають остаточної визначеності, що і спонукає до ініціативних і творчих інтелектуальних побудов. На це вказує М. Бахтін, спираючись на основні положення герменевтики і оперуючи поняттям «діалогічності». Він стверджував, що інтерпретації художніх творів можуть привносити в їх склад щось нове шляхом відносної раціоналізації сенсу, або поглиблення його за допомогою інших смислів (філософсько-художня інтерпретація) [14]. Проте тлумачення символічних структур, які заводять у безкінечність символічних змістів, виключені з дискурсу точних наук.

Загалом головною метою інтерпретації літературного тексту є *розуміння*, яке є центральним поняттям герменевтики. Г. Гадамер вказував, що «скрізь, де ліквідується незнання та незнайомство коїться

герменевтичний процес збирання світу в загальне знання» [34, с. 14]. Розуміння здійснюється через мовлення, яке вважається позараціональним, немеханістичним, цілісним: «Розуміння мовлення не є розумінням слів шляхом підсумовування крок за кроком словесних значень, проте воно є крокуванням до цілісного смислу того, про що говориться» [34, с. 73]. Також вчений вказує, що неможливо зрозуміти те, що людина не готова зрозуміти або не має на це бажання: «будь яким зусиллям керує свого роду очікування смислу» [34, с.73]. Про сприйняття творів мистецтва Гадамер казав наступне: «Що є справедливим по відношенню до будь-якого мовлення, є тим більше справедливим по відношенню до сприйняття мистецтва. Тут замало очікування смислу, тут потрібне те, що мені хочеться назвати заторкнутістю смислом того, про що говориться <...>. Розуміючи, що говорить мистецтво, людина недвосмысленно зустрічається сама з собою <...>. Мова мистецтва <...> спрямована на інтимне саморозуміння всіх та кожного» [34, с. 262–263].

Отже розуміння, за словами Гадамера, не зводиться лише до раціональної діяльності людського інтелекту. Воно є єдністю двох начал — інтуїтивного осягнення предмету як цілісності та безпосереднього розуміння, на основі яких виникає тлумачення або інтерпретація, завдяки якій долається неповнота початкового розуміння.

Інтерпретація, на думку В. Халізева [162], пов'язана з перекладом тексту в іншу семіотичну область з його перекодуванням. Це — вибіркоче, проте творче заволодіння висловлюванням. При цьому діяльність інтерпретатора пов'язується з його духовною активністю. Вона є одночасно і пізнавальним, і творчим процесом. Завдання інтерпретатора, на думку Ф. Шлейєрмахера, полягає у тому, щоб «зрозуміти мовлення спочатку так же добре, а потім краще ніж її ініціатор» [185, с. 433], тобто додати у висловлювання додаткову ясність, знайти прихований смисл в очевидному смислі.

Багато дослідників сходяться на думці, що художній зміст не може бути вичерпаний будь-яким одиничним трактуванням твору.

Літературознавчі інтерпретації здатні вбирати в себе лише відносні істини, а отже ніяке осмислення творів мистецтва (навіть найглибше) не може виявитися єдиним і вичерпно правильним. Осягнення сенсу художніх творів — процес нескінченний, адже кожному з них відповідає широкий діапазон коректних і адекватних тлумачень.

Водночас літературознавче трактування словесно-художніх творів має бути аргументованим і чітким, враховувати складні й багатопланові зв'язки з цілим кожного текстового елемента, а також підкріплюватися контекстуальним розглядом твору. Інтерпретатор, на думку В. Халізева, має осмислити твір як феномен того часу, коли він був створений. Суттєвим виявляється увага літературознавців не тільки до безпосереднього контексту, а й до більш широких, віддалених контекстів — феноменів «великого історичного часу» (термін М. Бахтіна [14]), до яких причетний автор. До цього широкого контексту входять:

- літературні традиції;
- позахудожній досвід минулих поколінь;
- співвіднесеність автора з конфесійними, національними, груповими поглядами;
- надісторичні начала буття (архетипи) та ін.

Поряд з контекстом творчості автора-письменника для інтерпретатора надважливим є контекст сприйняття твору сучасниками і наступними поколіннями. В. Халізов називає ці складові *ланцюгом «смиловтрат» та добудов смислів*. Контекст, в якому створюється та сприймається літературний твір, не має рамок чи кордонів — він безгранично широкий. Багатоплановість контексту не завжди залишається зрозумілою для самих письменників, проте є надважливою для дослідників: чим ширше коло контактів твору з явищами та фактами, які йому передували, тим більш точною та повною є його інтерпретація.

2.1.2 Інтерпретація як засіб мистецької рефлексії: історичні та методологічні аспекти

Інтерпретація в музиці представляє художнє тлумачення виконавцями (інструменталістом, співаком, камерним ансамблем) або диригентом музичного твору через його виконання, в процесі якого розкривається його ідейно-образний зміст.

В. Москаленко дає наступне визначення: «музичне інтерпретування — це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [117, с. 13]. Інтерпретація напряму залежить від естетичних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей та ідейно-мистецького задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальну трактовку виконуваної музики, активне її переживання, що не можливе без наявності у виконавця власної творчої концепції. Тому музикант-інтерпретатор при виконанні музичного твору спирається на властиві тексту формотворчі ресурси та водночас реалізує власні слухові уявлення й мистецький досвід. Виконавець апробовує виразові можливості музичного матеріалу, на підставі яких він вибудовує власну інтерпретаційну версію твору.

Отже, в зоні уваги інтерпретатора виявляються і зафіксований в нотному записі план композиторської музичної думки, і створені раніше, і гіпотетично можливі версії (художні, аналітичні, критичні) музичного твору.

Музика як мистецтво інтерпретації є відносно новим явищем. У стародавніх суспільствах музика відігравала ритуальну роль, засновану на усній традиції, в рамках якої кожен виконавець у певному сенсі був її інтерпретатором. Традиція оновлюється та трансформується за допомогою особистого виконання.

Трансформація ролі виконавця як перекладача збіглася з розвитком нотації. Оскільки композитори протягом багатьох століть мали можливість

контролювати виконання своєї музики, певні аспекти виконання не зазначалися в нотах. Виконавці як перекладачі опиняються в межах ряду обмежень, накладених на них розумінням друкованого тексту, незалежно від суми їхніх знань про музику, яку вони виконують. Важливо враховувати, що деякі аспекти музичного смаку минулого часом перестають бути виразними і поступово зникають з ужитку. Так само часто відбувається переоцінювання літератури попередніх епох або поновлення інтересу до практик, які, можливо, відкинуло попереднє покоління. У будь-якому випадку, виконавці як перекладачі «розмовляють зі смаками часу», в якому вони живуть. Їхнє завдання мало чим відрізняється від завдань перших виконавців творів — оновлювати, удосконалювати й збагачувати успадковані ними матеріали й традиції.

Отже усвідомлення значення інтерпретації як самостійного процесу в музиці виникає у середині XVIII століття, разом з усвідомленням значення музичного виконавства. Одне з перших застосувань терміну відноситься до рубежу XVIII — XIX століть, де він зустрічається у главі «Про виконання» «Klavierschule» німецького композитора та теоретика Д.-Г. Тюрка [239, с. 339]. Саме у цей період композиція та виконавство роз'єднуються і виконавець стає інтерпретатором не тільки власних опусів, а й творів інших авторів. Цей процес співпадає з процесом поступового поглиблення індивідуального начала в музиці, з її стильовою індивідуалізацією та ускладненням засобів виразності й технічних особливостей виконання. В період Бароко без перебільшень виконавець був важливішою ланкою творчого процесу аніж композитор. Саме тому за часів Баха музикант міг на свій розсуд достатньо вільно розпоряджатися засобами виразності: розшифровувати цифрований бас і прикраси, обирати власні темброві рішення, імпровізувати каденції в оперних аріях та інструментальних концертах [128]. За часів класицизму трактування окремих елементів музичної мови творів вимагало від виконавця творчого підходу так само, як і за часів барокової доби.

Значення музиканта-інтерпретатора особливо зросло у XIX — на початку XX століття, що призвело до ускладнення самих завдань інтерпретації як репродуктивно-творчого процесу і вплинуло на розповсюдження терміну «інтерпретація». Почали складатися різноманітні стилі прочитання музичних творів та виникли пов'язані з цим психологічні, ідейні та технічні проблеми виконавства. Окремо постають питання виконавської майстерності, школи тощо. Саме в епоху безроздільного панування романтизму зароджується і поступово розгортається безкомпромісна дискусія з цілої низки проблем інтерпретації, які виходять з подвійності самої природи виконавського мистецтва, що поєднує продуктивну і репродуктивну функції. Палкі суперечки засновувалися у внутрішньо суперечливій сутності романтичного стилю в музиці.

Одні композитори доби романтизму достатньо спокійно, а інколи навіть з ініціативою ставилися до виконавських вольностей та неточностей. Серед таких, наприклад, були Р. Шуман та Й. Брамс. Відомо, що Брамс негативно відносився до спроб уточнення темпу у своїх партитурах та розвивав думку про те, що коли твір входить «до плоті і крові» виконавця, то «дріб'язкова опіка» з боку композитора сковує його творчу ініціативу. Такий підхід композитора до вирішення проблеми інтерпретації підвищує ступінь узагальненості авторської ідеї, з іншої — сприяє активному і вільному прояву творчих устремлінь артистів.

З іншого боку, у порівнянні з мистецтвом класицизму, в романтичну добу простежується тенденція композиторів до більшої конкретності змісту, тяжіння до максимальної фіксації способів реалізації тексту та до певної диференційованості музичної лексики. До того ж саме в цей період відмічається концентрація на образі романтичної особистості виконавця-творця, художня індивідуальність якого обумовлена творчою ініціативою та свободою висловлювання, яке іноді призводило навіть до виконавського свавілля. Це призвело до реакції з боку деяких композиторів кінця XIX —

початку XX століття, які заперечували право на творчість виконавців (наприклад, П. Хіндеміт, М. Равель, І. Стравінський).

Наприкінці XX століття поняття виконавської інтерпретації набуває нових граней, зважаючи на розширення перспектив творчості у зв'язку з подоланням географічних кордонів та можливості вільної міжкультурної взаємодії. В час, коли світ перетворився на величезний комунікативний простір, комунікативні функції інтерпретаторської діяльності значно посилилися, адже інтерпретація є чи не найважливішою змістовною основою розуміння в умовах міжкультурного діалогу. Кінцевою метою комунікативного впливу на слухача є *інтерпретаційний ефект*, тобто осмислення або переосмислення співрозмовником музичного змісту, передбаченого композитором, що й стає основою для його подальшої реакції.

Також в кінці XX — на початку XXI століття з'явилася велика кількість творів, які орієнтовані на ідею випадковості та творчої мобільності. Мова йде про алеаторику — техніку композиції, яка передбачає неповну фіксацію музичного тексту. Алеаторичний текст вільно реалізується та часто дотворюється у процесі виконання. Він допускає мобільність структури або форми, або структури та форми. Авторські інструкції також можуть бути різними — від підкидування монети, слідування правилам певної гри до повної відсутності коментарів, що розширює простір виконавської фантазії. Варіантом алеаторики є *генерінг* — композиція, яка ініціюється у певному напрямку, проте вирізняється непередбачуваністю подій. Це — «твір, що рухається», в якому оточуючі предмети та середа грають не менш важливу роль, ніж живі учасники з метою виводу безсвідомим спонуканням співпричетних йому. Водночас реальний ефект вільного вибору для слухача в алеаториці знаходиться в стадії дискусії.

Інтерпретаційні традиції виступають механізмами передачі і присвоєння культурно-історичного досвіду, забезпечуючи, з одного боку, безперервність культурного наслідування та формуючи реальний смисловий універсум. З іншого боку, інтерпретаційні процеси підкреслюють динаміку

оновлення традицій прочитання музичних творів, яка сприяє відкриттю нових смислових шарів.

Стабільність музичного тексту повинна компенсуватися мобільністю сприйняття. Не випадково П. Булез стверджував, що музичний твір є цікавим з точки зору свого потенціалу. «Для мене, — говорив дослідник, взагалі будь яка партитура існує лише в тій мірі, в якій вона викривляється виконавцем <...> Будь-який музичний текст цікавий числом закладених в ньому можливостей для потенційних відхилень у процесі виконання» [20]. Саме тому композитор представляв собі нові форми концертного виконання: «Я уявляю собі щось на кшталт експозиції звуків, подібних на виставку живописних полотен, якою можна вільно блукати» [20]. Т. Кюрегян [93] вказує, що такі нові форми сприйняття, про які мріяв Булез, допомогли б подолати «застиглість», кристалічність музичного об'єкту.

Допомагаючи розкрити смислові глибини культурно-історичного буття, інтерпретатор стає провідником сенсу, закладеного композитором у тексті, як елементу культури. Інтерпретація вбудовується до складного процесу розуміння твору мистецтва, куди включають попереднє розуміння (вихідне уявлення про смисл твору), безпосередньо інтерпретацію — тлумачення текстів інтерпретатором, спрямоване на розуміння їхнього змісту, діалог між текстом і контекстом та співвіднесення предметного змісту вихідного тексту з культурним досвідом сучасності.

Крім внутрішніх існують і зовнішні причини оновлення змісту за рахунок інтерпретації — взаємодія і спілкування різних культур, практичний діалог їх смислових значень дають нові смислові поєднання. Тому розуміння в процесі інтерпретаційної діяльності — це завжди підключення до сенсів людської діяльності, що виступає формою взаємодії між культурним текстом та інтерпретатором. Результатом такої взаємодії і є формування нових смислів.

В. Москаленко виділяє вісім найбільш поширених різновидів інтерпретації, пов'язаних з музичною діяльністю [117, с. 14–18]:

- слухацька інтерпретація;
- редакторська інтерпретація;
- виконавська інтерпретація;
- виконавське перекладення;
- композиторська інтерпретація;
- режисерська інтерпретація;
- технологічна інтерпретація;
- музикознавча інтерпретація.

Ці різновиди, за слушним зауваженням дослідника, не обов'язково використовуються у відповідності до «професії» інтерпретатора. Часто виконавці вдаються до композиторської інтерпретації (наприклад, імпровізуючи каденцію). Водночас композитор може користуватися виконавською інтерпретацією, демонструючи власний твір на публіці, а пояснюючи його характерні особливості у програмі чи анотації до концерту, він залучає музикознавчу інтерпретацію.

Отже види усі види музичної інтерпретації мають потенцію до взаємодії та взаємодоповнення. Це допомагає у пошуку «ключа» [117, с. 22], користуючись яким відкривається можливість проникнення до внутрішнього світу музичного твору.

Для роз'яснення механізмів музичного інтерпретування В. Москаленко користується поняттями «інтонаційність» та «музичне мислення», якими охоплюються будь-які прояви музично-творчої діяльності — від композиторів до слухачів.

Інтонаційністю дослідник називає «позапоняттеву тілесно-характеристичну систему спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [117, с. 43]. Роль інтонаційності особливо чітко простежується в рамках музичного виконання, під час якого окрім самого ефекту звучання включається м'язово-рухова складова (робота голосових зв'язок, жести, міміка, пантоміміка, моторно-рухома активність). Композитор, створюючи

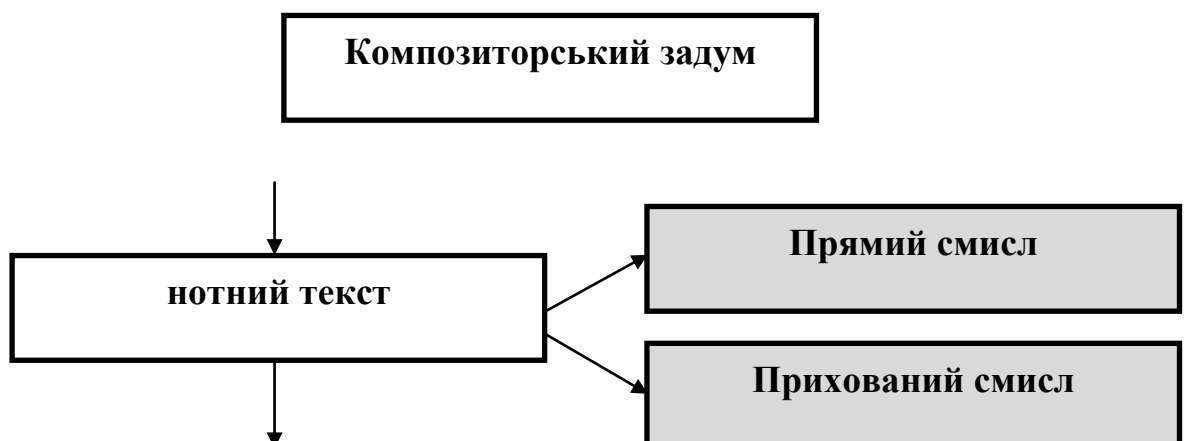
музику, також є частиною виконавського процесу. Він може творити у певний момент часу, або уявляти її звучання в сукупності з ігровими рухами.

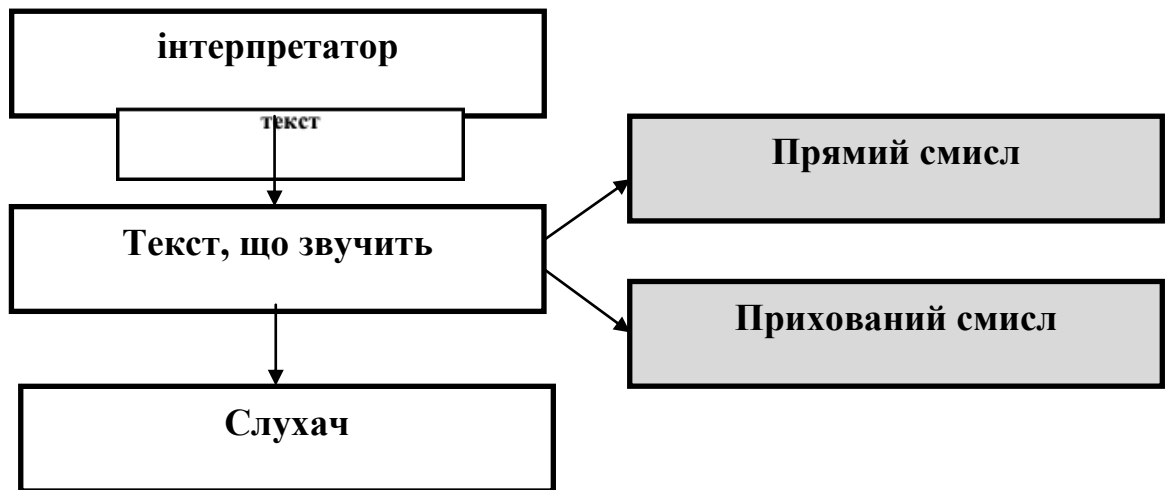
У світі інтонації кристалізуються певні її типи. І такий підхід є дуже важливим для розуміння явища музичної інтонаційності. Однак сама інтонація (в акустичному, оптичному чи тактильному, побутовому чи художньому проявах) завжди є результатом неповторного смислового акту.

Інтерпретація музичної творчості рідко приймає експліцитні (явні) форми. Частіше вона носить імпліцитний (прихований) характер: про неї слухач судить, виходячи з зовнішніх ознак твору, що звучить. Інтерпретація як вторинна, відносно самостійна художня діяльність трансформується у процес об'єктивації авторського тексту — продукту первинної художньої практики. Варіантна ж множинність виконавського мистецтва, аргументована у працях С. Х. Раппопорта [133], легалізує право виконавця на творчість в умовах фіксованого тексту.

Це пов'язується з особливостями репрезентації музичного тексту та наявності складної інтерпретаційної ієрархії. Специфіка музичного мистецтва відрізняється від специфіки візуальних або словесних видів мистецтв. Якщо витвори художника або письменника готові для безпосереднього сприйняття їх глядачем або читачем, то композитор, реалізуючи свій художній задум у нотному тексті, неминуче передбачає свого перекладача-інтерпретатора, який стане транслятором смислу твору. Така багат шарова конструкція є ознакою сценічних видів мистецтв, які потребують додаткової репрезентації. Це виражено у схемі (Схема 2.1).

Схема 2.1





Втрата або пропуск будь-якої ланки цієї схеми унеможливилює адекватне сприйняття твору сценічного виду мистецтва його адресатом та веде до викривлення авторського задуму. За словами Л. Шаповалової, у виконавському мистецтві відбувається «зустріч двох свідомостей», яка виникає «у процесі розуміння чужої творчості». «Для виконавства це означає, з одного боку, принципове визнання свободи творчості, а з іншого — вказує на об'єктивні критерії її обмеження» [180, с. 218].

За словами В. Москаленка, музичній мові не властива *предметність* значень, що є важливою умовою існування інших мов. Також її лексичні конструкти не є типовими, що ускладнює формування словника музичної мови. В нотному записі фіксується лише певний напрямок, в якому повинна відтворюватися та розвиватися музична думка. «Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості — усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу наново» [117, с. 11].

Музична інтерпретація є також інструментом музичної *герменевтики*, всередині якої, зважаючи на філософський контекст, інтерпретаційне поле розширюється. Процес тлумачення у такому випадку не зводиться лише до методу роботи з нотними текстами, а стає фундаментальним способом осягнення проблем людського буття. Виникає герменевтичне коло, що в

музичному мистецтві характеризує відношення «текст — слухач», а також при співвідношенні частини і цілого в структурі тексту, адже інтерпретація музичного твору передбачає виявлення його загального сенсу, що неможливо без розуміння подробиць, а останні не можна зрозуміти поза контекстом загального сенсу. Вихід з герменевтичного кола, на думку М. Хайдегера, уможлиблюється за рахунок «дорефлексивного передрозуміння», що задає напрямок сприйняття тієї чи іншої події, якою є текст. Від передрозуміння звільнитися не можливо, адже воно формується життєвим досвідом людини та задає горизонт сприйняття смислів, що нівелює дистанцію між текстом та інтерпретатором.

Суб'єктивним фактором інтерпретації виступає транслятор, яким є особистість виконавця, художника, що володіє індивідуально-неповторним баченням виконуваної музики. Для виконавців є надважливим прагнення правильно передати об'єкт, який вважається непорушним законом для артиста, проте способи його передачі завжди залишаються суб'єктивними. «Попросіть десятих великих художників зробити ваш портрет, — писав А. Рубінштейн. — Ваше обличчя буде іншим на кожній з цих картин, і кожен художник стане стверджувати, що він інтерпретував ваше обличчя точно таким, яким він його побачив ... Будь-яка соната звучить інакше для кожного обдарованого інтерпретатора. Така істинна місія творчих індивідуальностей» [Цит. за 9, с. 166].

Інтерпретація музики представляє процес, протилежний процесу її створення. Композитор від неясних ідей та звукових образів йде до створення закінченої художньої концепції, а виконавець відштовхується від результату композиторської творчості, відображеної в системі нотного запису. Завдання виконавця полягає у творчому осмисленні знаків цієї системи, відображені емоцій та образів, які хвилювали композитора при написанні твору, у побудові закінченої, художньо переконливої композиції. Такі творчі завдання вимагають від виконавця глибокої інтелектуальної роботи — вивчення епохальних засад творчості, авторської стилістики, а

також особливостей твору, що дозволить в загальних рисах осмислити художній матеріал. Завдяки цьому робота над твором відбувається в руслі художньо усвідомленої діяльності. Після цього виконавець на рівні інтенсивних слухових уявлень вибудовує архітектуру твору, продумуючи її у всіх можливих деталях і тонкощах. З'ясовуються темпові градації, кульмінаційні точки та їх співвіднесеність між собою, що слугує ключовими моментами драматургії, прояснюються межі окремих фраз, особливості застосовуваних виконавських прийомів та інших засобів виразності (Таблиця 2.1).

Таблиця 2.1



Говорячи про механізми інтерпретації, треба обов'язково позначити дві важливі тенденції інтерпретування, характерні для сучасної музичної практики. Це — особове виконання (*personal performance*) та безособове виконання (*impersonal performance*⁷). **Особове виконання** націлене, перш за все, на реалізацію творчого потенціалу виконавця через його звернення до будь-якого твору музичного мистецтва. Цей тип виконання беззаперечно не претендує на історичну достовірність, проте може мати художню цінність та виявляти зацікавлення з боку слухачів або музикознавців, а отже існувати як

⁷ Авторство та правомірність використання понять «personal» та «impersonal performance» докладно розглядається в статті М. Равазіо [228], на яку ми спиралися при написанні дисертації.

певний феномен музичної практики конкретного історичного проміжку. У такому випадку головним фактором інтерпретуючої діяльності виступає *стиль виконавця*, що є індивідуальним виявленням його творчих уподобань. Інтерпретації музичних творів подібного типу можуть бути проявлені навіть як авторські (композиторські або виконавські) перекладення та транскрипції, до яких вкладається персональне бачення об'єкту інтерпретації.

Особове виконання може бути дистанційовано від часу створення композиції, що інтерпретується, або існувати з нею в єдиному хронологічному просторі. Ключовим в останньому випадку виявляється відношення композитора до інтерпретації його творчості, адже деякі композитори дуже болісно відносяться до інтерпретування їхньої музики (прикладом може бути В. Сильвестров, для якого точність інтерпретації є вкрай важливим завданням для виконавця, звідки витікає значна кількість авторських ремарок, багаточисленні пояснення тощо). В інших випадках виконавці, навпаки, наповнюють музичний твір, подекуди розширюючи його смислові кордони (особливо, коли твір пишеться для конкретного виконавця або готується виконавська редакція).

Виокремлення різних виконавських традицій та індивідуальних стилів відбувається за низкою параметрів. Так, на манеру виконавця впливають особистість та темперамент, а також культурне середовище. Деякі виконавці використовують музику як засіб для демонстрації власних досягнень, а для інших перформанс виступає лише засобом трансляції ідей музичного твору. Водночас виконання не обов'язково може бути публічним: для деяких людей музичне виконання є приватним, таким, що не потребує підтвердження у формі схвалення аудиторії. За таких обставин звучить камерна музика, яка писалася раніше зазвичай для кваліфікованих, проте непрофесійних музикантів-аматорів.

Ситуація концертного виконання спрямована на привернення уваги та завоювання прихильності аудиторії. Потреба в схваленні з боку глядачів призвела до виконавських інновацій, що спонукають виконавця до відкриття

творчих засобів залучення суспільного визнання. У темпераменті музичного виконавця чільне місце займають інтуїція та інтелект. Під інтуїцією слід розуміти здатність робити музично «правильні» речі без інструкцій чи спеціального вивчення. Інтелект — це засіб, за допомогою якого музиканти розширюють діапазон своїх інстинктів шляхом пошуку нової інформації, роздумів та аналізу наявного музичного матеріалу. Кожен елемент інформує та доповнює інший. Багато музикантів у вирішенні завдань з виконанням сильно залежать від інтуїції. Їхні рішення часто вигадливі та свіжі, а виступи захоплюючі. Інші йдуть методичним шляхом, досліджуючи дрібні відповідні музичні деталі. Вони ретельно аналізують партитури, порівнюючи рукописні факсиміле та різні друковані видання, намагаються виявити нові музичні взаємозв'язки, нові способи окреслення цих взаємозв'язків у виконанні та нові ідеї щодо того, як найкраще відтворити музику та як це має звучати. Мистецтво, поезія, біографія, історія культури та будь-який матеріал, що стосується періоду музичного твору, який вивчається для виконання, можуть бути джерелами музичного розуміння для виконавця.

Стиль музичного виконання може залежати від національної приналежності виконавця та композитора. Так, інтерес італійців до голосу розвинув *bel canto*, особливу якість вокальної музики, яка перейшла в італійську інструментальну музику (особливо для струнних інструментів), і в загальну текстуру італійської музики, в якій мелодії надається особливе значення.

Англійська культура також характеризується витонченою музичною виконавською традицією, в основі якої знаходиться аматорська імпровізація. Цей факт сприяв появі високих стандартів виконання. Французи зберегли сильне почуття національної ідентичності у своєму виконавському мистецтві. У музиці їх турбота про впорядкований дизайн, тонку виразність, простоту, природність і красу звуку сягає віків. Чіткі філософські та структурні міркування зіграли важливу роль у розвитку націоналістичних рис у німецькій традиції музичного виконання.

Багаті фольклористичні традиції Іспанії, Угорщини та Росії вплинули на ритм, мелодію та звучність західних музичних виконавських традицій. Російські школи струнної та фортепіанної техніки за останні 100 років значно розширили можливості виконання цих інструментів. Виконавські традиції Америки — молодші за віком та багатокomпонентні за складом, проте незважаючи на коротшу музичну історію, треба вказати на велику кількість чудових симфонічних оркестрів, хорів та сольних виконавців, які користуються попитом через їх точне виконання, універсальність та широту репертуару.

Китайські традиції музичного виконання тісно пов'язані з театральними стилями і традиціями. Відомо, що однією з вражаючих виконавських традицій є китайська опера, в якій співаки, акробати, костюми, декорації та інструменти поєднуються задля створення багатшарового твору мистецтва. Цзінсі (Пекінська опера) використовує такі основні види інструментів: учан (wuchang) (батарея барабанів для військових сцен), гонга та цимбал із різновидом гобоя (суона), що грає мелодію; а також ряд двострунних смичкових лютець венчан (wenchang) (хуцинь, зокрема цзинху), на яких грають за допомогою смичка. Усі мелодичні інструменти грають гетерофонно зі співаками, чий вокальний стиль, як і на Заході, відзначається штучністю. Героїнь зазвичай зображують (іноді імітаторами) високим тонким голосом; герої використовують хрипкий тон, який є досить чужим для традиційно орієнтованого західного слухача, водночас схожим на деякі вокальні прийоми, що застосовують західні композитори-авангардисти ХХ століття.

Другий тип інтерпретації — це **історично обґрунтоване виконання** (також відоме як первісне виконання, автентичне виконання або НІР), що

представляє таке виконання музичних творів, що відповідає манері та стилю музичної епохи, в якій вони були написані⁸.

Історично обґрунтоване виконання творів до XIX значною мірою впливає з музикознавчого аналізу текстів — історичних трактатів, педагогічних посібників, критичних есе та інших додаткових історичних свідчень, завдяки яким можна отримати уявлення про виконавську практику історичної епохи. Починаючи з кінця XIX століття, з'явилася можливість отримати унікальне детальне розуміння стилю епохи через можливості звукозапису. Саме тому частіше за все виконавці НІР зазвичай використовують уртекстові видання нот як базовий шаблон, застосовуючи цілий ряд стилістичних практик.

Історично обґрунтоване виконання стало популярним в ряді західних країн у другій половині XX століття, що вважається своєрідною відповіддю на попередні традиції виконання. Спочатку НІР використовувалося для виконання середньовічної, ренесансної та барокової музики, проте пізніше воно розповсюдилося на виконання музики класичної та романтичної епохи. НІР стало рушієм відродження виконання всього пласта докласичної музики, пропонуючи історично обґрунтовані підходи до акторської гри та декорацій.

Проблемами історично інформованого виконавства займається багато вчених, серед них: К. Браун [195; 197], Дж. Бат [198], Т. Кроуфорд [202], С. Девіс [205], Дж. Додд [206], Л. Дрейфус [208], А. Едідін [209], М. Хантер [214], К. Лоусон та Р. Стоуелл [217], Дж. Левінсон [218], М. Раваззіо [228], Р. Шарп [232], Дж. Янг [251].

Методологія НІР часто підлягає критиці. Аргументом противників такої стратегії виконавства виступає неможливість точного знання звучання старовинної музики та вплив на виконання традицій сучасності. Культурна та хронологічна дистанція збільшує можливість невірною розуміння виконавського стилю. У своїй книзі «Естетика музики» британський філософ

⁸ Віднесення НІР практики до безособового типу виконання відображає лише *ступінь* особистісної опосередкованості музичного твору, який заломлюється крізь призму стильової ідентичності виконавця, та зовсім не має на увазі повну відсутність виконавського почерку в інтерпретаційній версії.

Роджер Скратон писав, що «ефект [НІР] часто полягав у тому, щоб заховати минуле в пачку фальшивих наук, піднести музикознавство над музикою та обмежити Баха та його сучасників. Відчуття втоми, яке викликають у багатьох «автентичних» виставах, можна порівняти з атмосферою сучасного музею <...> [твори ранніх композиторів] розміщені за склом автентичності, похмуро дивляться по той бік непрохідного екрану» [230, с. 448].

Річард Тарускін [236] також був одним із найбільш скептичних противників історично обґрунтованого виконавства. Його теза базується на тому, що подібного роду практика, так чи інакше, є результатом діяльності музикантів ХХ століття: «Те, що ми звикли розглядати як історично автентичні перфоманси <...> не представляло ані якогось визначеного історичного прототипу, ані будь-якого послідовного відродження практик <...>. Скоріше, вони втілювали цілий список бажань модерністських цінностей, підтверджених як академічно, так і на ринку шляхом еkleктичного, опортуністичного читання історичних фактів» [236, с. 5]. «Історичні» виконавці, на думку Тарускіна, у прагненні використовувати інструменти минулого насправді вибирають із історичних «товарів». Вони роблять це, демонструючи цінності кінця двадцятого століття, а не ранньої епохи.

Лідія Гер критикує помилки як прихильників, так і критиків руху НІР [211]. Дослідниця підсумовує такі аргументи критиків, як анахронічне, вибіркоче приписування сучасних ідей виконання ранній музиці. Водночас рух НІР, на думку Гер, може запропонувати альтернативну манеру сприймати та виконувати музику.

НІР базується на двох ключових аспектах виконавства: застосуванні стилістичних і технічних аспектів виконання, відомих як практика виконання; та використанні інструментів відповідного історичного періоду. Нарешті важливою є також зміна очікувань слухачів, що є предметом сучасних досліджень.

Інтерпретація нотного тексту є дуже важливою процедурою при НІР. Більшість композиторів використовували ті ж символи, що й сьогодні, проте їхнє значення може змінюватися залежно від контексту. Позначення можуть бути частковими (наприклад, деякі прелюдії не містять ритм та вказівки метра) або альтернативними (наприклад, табулатури), можуть використовуватися різні системи налаштування, варіативним можуть бути також музичні інструменти, що не вказуються в партитурі. Відомо, що камертон Г. Генделя в 1751 році нібито був встановлений на $A=422,5$ Гц, а у 1783 році в Парижі значення придворного настроювача Паскаля Таскіна було встановлено на 409 Гц; Вважається, що висота інструментів оркестру Моцарта у Відні 1780 року була $A=421,6$ Гц, але приблизно в той же час орган собору в Севільї, був налаштований на $A=419,6$ Гц. У 1708 році, орган у Королівській капелі був налаштований на висоту $A=474,1$ Гц Бернхардтом Смітом, а висота старого австрійського військового оркестру була 460 Гц. У 1838 році в Лондоні абсолютна висота дорівнювала $A=461$ Гц, але фактична висота флейти в оркестрі була $A=453,3$ Гц.

Окрім проблем налаштування виникають проблеми вимови словесного тексту, що впливає на музичні акценти, особливо, коли мова йде про церковну латинь, яка зазвичай вимовлялася з використанням мовних звуків і зразків місцевої народної мови.

НІР музики періоду ХІХ століття до сих пір не отримало значного поширення, проте має ряд проблем, зважаючи на цілу низку факторів. По-перше, уніфікований синхронізований ансамбль не був пріоритетом для виконавців ХІХ століття, а збирався ситуативно та навмисно використовувався як окремий засіб виразності. Репетиції без повної партитури або тактів, що було практикою виконання ХІХ століття, значно впливали на динаміку між гравцями та призводили до іншого усвідомлення структурного та виразного профілю музики (на відміну від сучасної практики репетицій). Треба також вказати на увагу сучасних музикантів до

використання метрономів, що сприяє відсутності коливань темпу та виразної інтерпретації ритмічної нотації в професійних НІР.

Іншими словами, зараз виконавці не можуть досконало володіти мовою ані віденських класиків, ані романтиків. На останній факт вказував музикознавець Я. Мільштейн, який вважав, що «молоде покоління виконавців часом вже не знає, як її [романтичну музику] грати» [113, с. 19]. Повертаючись до вільного від редакторських вказівок авторського тексту, втіленого в системі нотного запису, музикознавці констатують, що незважаючи на значний шлях еволюційного розвитку, знаки цієї системи все ще багато в чому залишаються невмами, що зберігають значну долю невизначеності при позначенні абсолютної тривалості звуків, темпу, динаміки, артикуляції в конкретному змістовному контексті. Це підтверджується наявністю безлічі прийомів взяття звуків, їх сполучень, різноманітних акцентів. В сольному виконавстві постійно варіюються найтонші градації тривалостей, у той час як в умовах оркестрової гри — взаємодія різних індивідуальностей на чолі з керівником-диригентом, імпровізаційність трактування знаходить нові імпульси.

Говорячи про сферу вокальної музики, дослідники вказують, що до середини ХХ століття яким би віртуозним і технічно складним не був спів, голоси мали не дуже великий діапазон, але майже завжди мали пронизливий звук; використання вібрато було факультативним; оркестри до ХІХ століття були здебільшого неякісними. Більше того, такі композитори, як К. Монтеверді, Г. Пьорселл, Г. Гендель безперервно боролися, щоб отримати «належний» розмір оркестру і якісні сили для виконання своїх творів, і в багатьох випадках не отримували бажаного, оскільки кількість гравців і співаків майже ніколи не відповідали затребуваним умовам. Більше того, це стосувалося і світських постановок опер та релігійних творів, наприклад, «Месії» Г. Генделя (композитор вважав, що лише один раз за весь час, коли він диригував твором, він мав щось близьке до належної кількості музикантів) та «Страстей» Й. Баха. Також оперні співаки зазвичай відходили

від написаної партитури, вставляючи за примхою трелі, рулади, каденції тощо.

Всі перераховані факти не можуть виступати на користь історично інформованого виконавства. Тим не менш, практика НІР репертуару ХІХ століття в музичній практиці ХХІ століття є достатньо популярною, хоча й протягом багатьох років це призводило до безвихідних і закостенілих виступів, що не мали популярності, оскільки постає проблема конкуренції з «сучасними» оркестрами (що часто грають той самий репертуар з тими ж диригентами та солістами в схожому стилі).

Музикознавці вказують на низку факторів, що перешкоджає просуванню практики НІР, серед яких — недостатня кількість відповідних досліджень, складність естетичного експериментування серед професіоналів НІР у некомерційному середовищі, зосередженість на продуктивності виконання, а не на процесі, що включає початкову підготовку до репетиції та публічну презентацію тощо.

Це призводить до того, що в західній музичній практиці виникають цілі програми по відродженню традицій НІР ХІХ століття, які представляють комбінації наукових та емпіричних досліджень, практичних досліджень та експериментів. Це — вивчення практики професійного виконавства, психології виконавства, емпіричного музикознавства та інше. Таким є проект «*Transforming Nineteenth-Century Historically Informed Practice (Transforming C19 HIP)*», який проводиться на базі музичного факультету університету Оксфорду (*University of Oxford*) у співпраці з Оркестром Епохи Просвітництва (*OAE*) та Королівською музичною академією (*RAM*)⁹.

2.1.3 Інтерпретаційна практика в китайській хоровій культурі

Концепція хорової музики, що притаманна західному світові, була чужою для східних культур до тих пір, поки у ХVІІІ столітті не розпочалася

⁹ <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FN004663%2F1> (дата звернення 18.10.2020)

колоніальна експансія європейцями Китаю. Починаючи з цього часу, західний хоровий стиль почав з'являтися на китайських територіях також. Груповий спів традиційної китайської музики відбувався в унісон або з використанням гетерофонії. Напроти, виконання по нотах вважається продуктом колонізації, вестернізації, християнізації, а у XXI столітті — і глобалізації. З 20-х років XX століття хорова музика негетерофонного характеру почала поширюватися за межами церков у світському китайському середовищі. Із зростанням ролі хорового співу європейського зразка в Китаї, почав формуватися репертуарний фонд та оновлюватися традиції хорового співу. Проте для того, щоб китайські диригенти могли ефективно викладати, диригувати або виконувати не властиві їхній культурі твори, їм важливо було розвинути базове розуміння традиційних західних музичних стилів і мови.

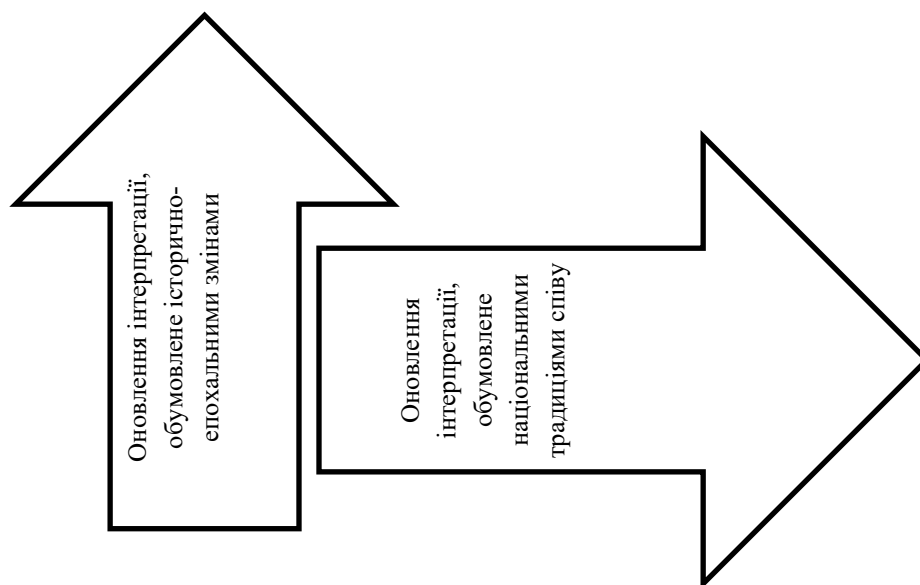
Виходячи з уявлень про сучасний стан виконавської хорової культури в Китаї треба зазначити, що багатоголосні твори сьогодення, зокрема європейських композиторів, модифікуються та трансформуються у виконавській творчості китайських диригентів та співаків. Вони асимілюють впливи нових типів художнього мислення, еволюціонуючих технік композиції, стилів різноманітних виконавських шкіл, заломлюються в індивідуальних особливостях музичного мовлення.

Дійсно, інтонаційна форма твору покликана зберігати багатовікові виконавські традиції, які набувають статусу вкоріненого та незмінного в музичній культурі, гармонічно сполученого з її сучасними обрисами. Мова йде про елементи виконавської виразності, які реалізуються в рамках певного стилю, зважаючи, що кожний музичний твір представляє собою не відокремлене явище, а елемент цілої інтонаційно-стилістичної системи художнього простору певного епохального відрізка. В цій частині, як у мікрокосмі, відображуються не тільки стилістичні ознаки сусідніх їй явищ, але й характерні особливості конкретної історичної епохи в цілому.

Звичайно, в контексті стильових традицій, що невпинно змінюють одна одну, інтерпретаторські підходи до нотного тексту як певної «графічної

схеми» музики постійно оновлюються. Проте багатогранність виконавських втілень спадщини європейської хорової класики у XXI столітті наперед визначило формування слухацьких установок, обумовлених необхідністю нових, оригінальних концепцій звукової форми того чи іншого музичного твору. Тим не менш, знаходячись з європейськими музикантами в єдиному хронотопі, китайські виконавці, інтерпретуючи хорову музику західних композиторів, опиняються під впливом низки факторів. На типовий процес оновлення інтерпретації, обумовлений історично-епохальними змінами, накладається специфічний компонент впливу національних традицій, далеких від звичайної європейської культури (Схема 2.2).

Схема. 2.2. Зміна підходу до інтерпретації



Особливості мови Китаю, яка визначає специфіку мислення китайських співаків, формують специфічну інтонаційність китайського мелосу та незвичного в контексті європейського сприйняття вокального мовлення. Китайська мова належить до тональних мов. Тонем називається відтінок голосового супроводу, який характеризується зміною висоти звука. Тони вважаються одним з головних критеріїв у китайській фонетиці, тому що від тонів напряду залежить зміст слова.

Цікаво, що у піснях, співаки, як правило, тонів не дотримуються. Проте й стверджувати, що китайці співають не використовуючи тонів — теж не

можна. Під час співу деякі тони зникають, саме тому десь у піснях можна почути інтонаційні, фразові малюнки, а десь — ні.

Виходячи з особливостей китайської мови велика увага у співацькій культурі Китаю надається емоційному забарвленню «музичного повідомлення». Його напруженість якого досягається через тембральний колорит та використання гранично високого регістру. Перевага високих регістрів обумовлена китайськими естетичними поглядами, відповідно до яких високий тембр людського голосу або музичних інструментів вважається естетично більш прийнятним. Особливості ритміки китайського мовлення також впливають на особливості інтерпретації, адже менша вираженість наголошених складів призводить до того, що звучання базується на чергуванні тонів.

Вокальне інтонування китайських співаків характеризується особливостями артикуляції — придиху перед голосними, що обумовлює формування звуку та відсутність фіксації голосних та приголосних звуків. Інтонування іншою мовою є наочною проблемою сучасного виконавського мистецтва. Т. Мадишева вказує, що «досягнення високого професіоналізму у співі мовою оригіналу — дуже серйозна проблема. При цьому виконанню часом бракує виразності, емоційної та семантичної насиченості, національної неповторності. Співаки відчують втрати, яких зазнав їхній спів іншими мовами, і через відсутність вміння перенестись у інше мовно-культурне середовище, а також практичних навичок співу різними мовами, вони часом свідомо обмежують свої репертуарні можливості. Тому так важливо допомогти співакам оволодіти “секретами” співу іноземними мовами, подолати “мовний бар’єр”, усвідомити і втілити в співі невичерпні резерви виразності, які нам дає звучання мови» [107, с. 6–7].

Китайський хоровий співак опиняється у складній ситуації. Він проходить багатоступеневий процес усвідомлення авторського задуму: через осягнення особливостей іншої вербальної та музичної мови, а також пристосування мовленнєвого апарату до іншої техніки співу, в основі якої не

рідна мова. Китайський хоровий співак, який, так чи інакше, стикається зі зразками західноєвропейського хорового репертуару, що актуалізує необхідність поглиблення знань іншої мови. Він змушений працювати над своїм артикуляційним апаратом, без чого складно оволодіти базовими вокальними прийомами і дотримуватися необхідного фразування у виконанні творів на мові оригіналу.

Хорова тканина твору в сучасній практиці припускає володіння інтерпретаторами усім арсеналом звуковидобування, включаючи *belcanto*. Це пов'язується з тим, що хоровий концертний музичний модус ХХ — ХХІ століть, незважаючи на відомі радикальні новації, такі як, наприклад, суттєве розширення кордонів діапазону виконавських прийомів (артикуляція, звуковедення, динаміка), все таки не пориває зі співочою традицією. Технології сучасної хорової вокальності базуються на прийомах академічного вокалу. Вокальна техніка *belcanto* використовується у процесі виконання творів, які належать до стилю сучасної хорової концертності (термін Г. Цмиг [169]). Цей стиль включає темброву драматургію, просторове розмежування хорових груп (техніка *così spezzati*), використання сонорних звучностей, які вибудовуються у сполученні традиційних прийомів хорового письма з колористичними прийомами виконання.

Нетрадиційні прийоми виконання, якими користуються китайські співаки (переважно в сучасних композиціях), включають специфічні техніки звуковидобування та прийоми звукоутворення. Це — вокальне хорове мовлення, вокальний хоровий шепіт та вокальний хоровий оклик.

Вокальне хорове мовлення використовується для декламування літературного тексту за відсутністю фіксації деяких параметрів музичних звуків. Якщо відсутні записи ритму та звуковисотності, передбачається виконавська імпровізація (алеаторичні прийоми). У такому випадку часто в партитурі фіксується емоційне забарвлення, тембровий колорит, часовий проміжок. Цей тип співу включає хорову мовленнєву декламацію, хорове

ритмізоване мовлення, хорове вокальне мовлення та хоровий мовленнєвий спів.

Хоровий шепіт — це декламація без включення голосу. Може використовуватися хоровий крик шепотом, шепіт на певній висоті, шепіт з незначним включенням голосу та спів з придыхом.

Нарешті, особливе місце займають хорові оклики. Вони включають безпосередньо хоровий оклик, хоровий звуковисотний оклик, хоровий крик. Проте такі засоби виконання характеризують композиції сучасних авторів.

Чжоу І [174], досліджуючи особливості вокального інтонування в китайській музиці у своїй дисертації, виокремлює основні параметри, що обумовлюють самотність китайських традицій співу та складність пристосування до європейських технік. Це — техніка дихання дань тянь, відсутність питання регістрових переходів, специфіка вимови голосних, що впливає на меншу силу звука тощо.

Реалізацію європейських традицій хорового співу дещо ускладнює спів, наприклад, китайських народних багатоголосних пісень у традиційній манері, де потребується інакша система вимови голосних. Співаючи такі композиції на «західний манер», співаки не зможуть досягнути чіткої вимови слів, а дикція буде неякісною. Ці фактори поступово призводять до трансформації й всієї системи вокального мистецтва Китаю, тому що вокальна мова «зумовлює не тільки образно-емоційну природу виконавства, а також й інтонаційну та фонетичну своєрідність музично-мовної інтонації...» [176, с. 7].

Потрібність цих змін була очевидна для багатьох китайських вокальних педагогів вже у першій половині ХХ століття. Адже відомо, що перші хорові колективи, які співали європейські багатоголосні твори склалися переважно зі студентів-вокалістів. На той час просуванню та закріпленню європейських традицій заважали ще й прогалини в осмисленні естетики західноєвропейського мистецтва співу, проблеми осягнення художнього

смислу творів західних композиторів самими співаками та диригентами, а також невідповідність слухачів.

Тим не менш, сьогодні під впливом глобалізаційних процесів поступово стираються ті фактори, які раніше дозволяли визначити національну приналежність співаків, які є представниками Китаю. Культурна взаємодія поступово уніфікує музичне мислення резидентів різних країн, що іноді приводить до ситуацій, де траєкторія індивідуального виконавського рішення визначається свідомим вибором національної або інтернаціональної системи специфічних мовленнєвих ресурсів. Сьогодні китайські хорові виконавці та диригенти можуть у своїй інтерпретації спиратися як на національні традиції співу, так і розвивати досягнення провідних західноєвропейських шкіл. Гнучкість хорового колективу дозволяє сполучати виконавські принципи різних традицій, що дозволяє розвивати техніку співу та розширювати репертуар, включати твори сучасних композиторів. В результаті можна спостерігати поступову трансформацію всієї системи хорової культури Китаю, переосмислення фундаментальних інтонаційних комплексів.

Отже, на початку ХХ століття хорова культура Китаю суттєво відрізнялася від західноєвропейської практики, проте сьогодні вона практично тотожна західноєвропейським культурам. На це вплинуло: розділення на народну, академічну та естрадну музику; адаптація європейської системи підготовки фахівців, розвиток музичної індустрії тощо.

Техніка хорового співу, яка використовується в Китаї сьогодні, відбиває світові тенденції. Водночас процеси глобалізації, які об'єднали мистецьку спадщину різних країн, допомогли сформуватися новій китайській хоровій традиції, учасникам якої вдалося цілковито зануритися в музику, мову, традиції інших національних культур. Це стало можливим тільки в результаті багатовекторної роботи музикантів-педагогів і виконавців. Отже, феномен китайського хорового співу полягає, зокрема, й в побудові розгалуженої системи вокальної освіти, що передбачає навчання на

національному ґрунті з дотриманням мовної специфіки універсальних співаків, які відповідають західноєвропейським традиціям хорового співу та можуть скласти конкурентний потенціал на кращих світових сценах.

Стосовно побудови *інтерпретаційних версій* хорових творів долучно зазначити наступне. Сьогодні досягнення китайських музикантів є демонстрацією нового історико-культурного феномену сучасного Китаю, багатого своїми досягненнями у різних галузях науки та мистецтва. Розширюючи погляд на проблему інтерпретації в Китаї, треба вказати, що інструментальне виконавство цього регіону на теперішній час знаходиться в стадії активного розвитку. Наприклад, за словами Сюй Бо, на початку XXI століття зафіксований «фортепіанний бум» серед китайських піаністів, що виявилось завоюванням високих позицій у світовому виконавському рейтингу: «успіхи молодих китайських виконавців стали численними, спочатку часто сенсаційними, а останнім часом звичними, хоча і як і раніше вражають увагу і слухачів, і професіоналів» [153, с. 1]. Більш того, за словами дослідника, китайські піаністи перевершують на міжнародних конкурсах нещодавніх лідерів національних виконавських шкіл з історичними традиціями. Водночас відзначається переважання технічної озброєності над глибиною та серйозністю інтерпретації академічного європейського репертуару, що провокує критичні висловлювання. Останні стосуються переважно не виконання, а концертної практики, що має комерційний характер та спрямована на масового і дуже вимогливого споживача. На думку Сюй Бо, це пов'язано зі змінами соціально-психологічних установок слухацької аудиторії, що провокують зростання у новому столітті культу виконавців-віртуозів. Саме тому технічна досконалість стає набагато більш затребуваним фактором в оцінці виконавця, ніж глибина задуму та індивідуальність інтерпретації.

Дійсно, ментальна відстань між Заходом і Сходом, різниця у відношенні до музичного мистецтва, відмінність вокальної та мовленнєвої культури мають величезне значення для китайських виконавців у освоєнні

принципів виконання творів Баха, Моцарта, Бетховена, творів романтичних композиторів, Дебюссі, Равеля, Чайковського, Рахманінова та інших. Захопленість віртуозністю на шкоду виразності музики, копіювання видатних авторитетів, невміння знайти свій власний індивідуальний стиль, що приписується китайським піаністам, стають результатом суми багатьох чинників, зокрема, вплив на стилістику китайських музикантів зарубіжних педагогічних шкіл, оволодіння ними європейськими мовами у країнах навчання та тривалого перебування.

Порівнюючи виконання Лан Ланом та Євгеном Кісіним парафразу вальсу знаменитої штраусівської оперети, Сюй Бо зазначає, що відмінності інтерпретаційних версій піаністів пов'язуються з відмінностями типу вокально-мовленнєвої інтонації. Для європейського слухача стає автоматично зрозумілим зміст мелодичних тем, неначе добре відомий текст арії з широко відомої оперети. Саме експресивна вимова мелодичних мотивів, використання невеликих динамічних нюансів, інтонаційне декламування європейським піаністом всіх пасажів відрізняє його версію.

Китайські музиканти порівняно з європейськими — це люди, що вирости та живуть в принципово відмінному від європейського емоційно-інтонаційному середовищі. Китайська мовна інтонація виконує інші, смислові функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення. В європейських мовах різниця емоційних модусів в одному слові дозволяє виявити висотно-ритмічні зміни голосу. Саме тому китайцю дуже нелегко вчити європейські мови. Цікаво, проте саме музика допомагає китайському музикантові краще зрозуміти природу національної європейської мовної інтонації.

Чужа мовна система, недостатність обізнаності європейською музичною творчістю, може стояти перешкодою на шляху оволодіння тією виразністю, яка є само собою зрозумілим фактором для європейського музиканта. Для хорового виконавця, представника позаєвропейської мовної системи, це виявляється складною роботою. Сьогодні подолання мовних

перепон полегшується безграничними можливостями вивчення відеозаписів виконання хорових творів. Вивчення записів знаменитих диригентів, аналіз їхніх інтерпретацій та копіювання виконавських прийомів на початкових стадіях навчання хорового колективу виявляється одним з найпотужніших методів вдосконалення виконавської майстерності.

Надзвичайно складною в такому розрізі виявляється робота хорового диригента, що керується ансамблем або хором китайських співаків, адже в хорі треба працювати над формуванням звуку, зважаючи, що хор співає нетемперованим звуком. Хор має співати оригінальною німецькою, французькою, англійською, італійською або латинською мовами, а не у перекладі, адже композитор пише для зручності виконання того чи іншого регістру, враховуючи «колір» кожного голосного звуку.

Сюй Бо приходить у своєму дисертаційному дослідженні до цікавих висновків щодо фортепіанного мистецтва, проте ці думки доречно екстраполювати й на всю китайську виконавську культуру. На його думку популярність музичної освіти та як результат — велика кількість інтерпретацій фортепіанної «класики», є формою вираження національної ідеї в сучасному Китаї. «Національний продукт — з усіма негативними «ринковими», комерційними відтінками цього слова — це предмет національної гордості, — вважає дослідник. — Тисячолітня ізоляція Китаю від зовнішнього світу дається взнаки в одній важливій обставині — вмінні цінувати свої чудові традиції» [153]. Пошуки шляхів адаптації та асиміляції традицій світового культурного та економічного простору представляються китайцям в єдності інновацій та багатовікових завоювань. Прагнення азіатських країн створювати найпередовіші технології та виробляти найсучасніші товари, при цьому зберігаючи збереження національні етичні та естетичні надбання, є єдиним і для економіки, і для культури. І виконавське хорове мистецтво Китаю початку XXI століття вписується в цей процес органічно та послідовно — з усіма протиріччями та досягненнями.

2.2 Диригентська практика як інтерпретуюча діяльність

Хорова музика як художній текст має певну інформативність, комунікативні характеристики та значний потенціал для виконавської діяльності. Образно-сміслова повнота хорових текстів обумовлюється значенням інтеграції музичного та словесного компонентів, результатом чого виявляється утворення синтетичних структурно-семантичних комплексів. Виразальні засоби музичного та словесного текстів потребують своєрідної дешифровки, осягнення базових принципів та прихованих механізмів інтеграції, без яких унеможлиблюється продуктивна виконавська діяльність.

Формування навичок розуміння та інтерпретації хорових текстів є важливою проблемою виконавського мистецтва. Алгоритм процесу, спрямованого на інтерпретацію хорового твору як відновлення художнього образу через розуміння смислу, містить два взаємопов'язаних етапа — розуміння та відтворення-інтерпретація.

Розуміння твору повинно включати в себе аналіз хорового твору, спрямований на подолання конфлікту інтерпретацій, що дозволяє розглядати ідею твору у відповідності до форми, змісту та засобів виразності. Завданням диригента на цьому етапі є закріплення у свідомості хору віднайденого образу як драматургічного концепту. Виявляється образ та його грані, доповнюючі або контрастні образи, шаблі драматургічного образу.

Відтворення хорового твору пов'язується з виконанням нотного тексту у музично-мовленнєвих інтонаціях, темпі та динаміці. Диригентом мотивується вибір виконавських засобів, необхідних для відтворення композиторського задуму. Розуміння образної концепції твору дозволяє виконавцям обґрунтувати використання певних тембрових кольорів, динамічних відтінків, темпових та ритмічних нюансів. Все це допомагає у побудові інтерпретаційного плану твору, що виконується.

Осмисливши художню концепцію музичного твору, учасники хорового колективу фокусуються на її втіленні. Це — «технологічний» період роботи, пов'язаний з пошуком та відбором ефективних способів репрезентації

виконавської ідеї. Удосконалюючи свою майстерність в рамках колективної реалізації композиторського задуму, виконавці націлюються на звукове відтворення емоцій, почуттів та настроїв, пов'язаних з вирішенням виконавських завдань. Емоційна пофарбованість, яка присутня у такому виді діяльності, допомагає вживленню в образ, його індивідуальному сприйняттю, виявленню суб'єктивних смислових граней тощо.

Художній образ, який формується в процесі виконання хорових творів, потребує особливої уваги до деталей та нюансів особливо в сфері інтонування, що безпосередньо пов'язується з репрезентацією поетичного тексту. Саме тому актуалізується роль філігранної майстерності інтерпретаторів, які володіють великим арсеналом виразових засобів — інтонуванням, темпоритмом, динамікою, артикуляцією, фразуванням, агогікою, акцентуацією тощо.

Сучасне хорове виконавство характеризується різноманітністю технік виконання та за словами О. Заверухи «помітним впливом театральних елементів як чинників смислоутворення, які перетворюють сучасні композиції в театралізовані сценічні вистави в рамках режисерського рішення» [60, с. 56]. Театралізація вбачається своєрідним творчим задумом задля досягнення виконавської драматургії. Водночас виконавська інтерпретація, за словами дослідниці, підпорядковується засобами хорової виразності, до яких належать артикуляція, способи звуковидобування, динаміка, темп, агогіка та фразування. Також дослідниця зазначає, що існує новаторський підхід до виконавської інтерпретації хорових творів, який сполучає сучасні інновації з традиціями минулого. Хорові твори минулого трактуються у відповідності до сучасності. Це сприяє збереженню актуальності та популяризації кращих зразків національної культури та оновленню палітри засобів музичної виразності. На перший план виходить стратегія індивідуалізації звучання.

Вокально-хорова специфіка творів вивчається роботах П. Левандо [95], В. Живова [55–57], К. Нікольської-Береговської [127], присвячених питанням

вокально-хорового виконавства. В них характеризуються співацькі голоси, хорові партії, їх діапазони та регістри, стройова специфіка хору, особливості хорового ансамблю та хорового викладення. Дослідження М. Копитмана дає теоретичні відомості щодо принципів хорового письма та особливостей хорової фактури, яка представлена як поєднання функціональних елементів. У роботі П. Левандо запропонована типологія хорової фактури. В роботі А. Лащенко [94] розкриваються соціальні, художні та технологічні особливості хорового співу. В роботі Г. Цмиг [169] дається визначення таким поняттям, як концертний тип хорової фактури, концертна техніка вокально-хорового викладу, концертні прийоми хорової інструментовки, а також хорові концертні виконавські технології.

Резюмуючи спостереження дослідників щодо історії удосконалення техніки хорового диригування можна зробити певні висновки. Хорова майстерність диригентів в процесі тривалого історичного розвитку постійно покращувалася. Сама ж техніка диригування, як мистецтво жести та руху, значно видозмінилася.

Традиційно виділяють чотири техніки хорового диригування, що відповідають певним історичним етапам її розвитку. Це – ритмічний або ударно-шумовий тип (до цього типу відносять і більш пізню техніку диригування за допомогою батутти), хейрономічний, виконання за допомогою гри на інструменті або співу в хорі та сучасний, «синтетичний» тип диригування.

Тактування (рукою, ногою, палицею, тощо) є так званим акустичним або ударно-шумовим типом диригування. Такий тип диригування за словами С. Казачкова [68] був атрибутивний музичному мистецтву первісних народів, основою якого небезпідставно вважається ритм. «Диригент» користуватися ритмічно підкресленими рухами тіла та одночасно керував ансамблем. Ударно-шумовий тип тактування ймовірно зберігався й в музичних культурах старовинних країн (Єгипту, Месопотамії, Індії, Греції та Риму), в часи коли музика набула більш розвиненої мелодичності.

С. Казачков припускає використання ритмічного акцентування, що виконував диригент-співак.

Стук і усний рахунок певний час були важливими засобами організації ритмічного боку твору та підтримування ансамблю. Проте ця техніка мала численні недоліки з художньо-виразної точки зору. Складності стосувалися, наприклад, артикуляційної або темпової сторони виконання, адже показати раптову або поступову зміну швидкості руху за допомогою ударів було майже неможливо.

З розвитком мелодичності наспівів та інтонаційного збагачення музики та появи хорового співу як окремої сфери музикування з'явилася необхідність у виділенні музиканта, який міг би керувати ансамблевим виконанням, спираючись на свій досвід та знання основних «формул», компенсуючи відсутність нотації. Звідси – поява умовних мнемотехнічних рухів, якими позначалися висота звуків, тривалість, силу тощо. Така система рухів отримала назву хейрономії.

Хейрономія або хірономія – це ще один стародавній спосіб керування ансамблем за допомогою ряду умовних рухів рук диригента. Ці рухи допомагали орієнтуватися співакам в метро-ритмі, темпі, напрямку мелодії та емоційних відтінках тощо. Міміка та рухи голови диригента слугували додатковими засобами. Подібна жестикуляція вже в якійсь мірі, нагадувала сучасне диригування. Хейрономія на відміну від ритмічного тактування допомагала у вираженні художньої образності та являла собою перехідну форму диригентської техніки, яка компенсувала недоліки нотної графіки.

Ще один спосіб диригування (більш пізній) реалізувався за допомогою гри на інструменті. Роль керівника-диригента за допомогою гри на інструменті зазвичай виконував скрипаль-концертмейстер, який знаходився на постаменті та своєю грою показував штрихи та виконавські нюанси. Ця техніка диригування допомагала показати виразність виконання, проте не могла допомогти у демонстрації ритму, навіть незважаючи на те, що диригент рухами тіла намагався керувати й ритмом.

У середньовічній Європі практика хорового диригування існувала майже виключно у межах соборів. Церковні диригенти (або кантори) для керування хором колективом поєднували акустичний спосіб диригування та хейрономію. Під час співу ритм відбивали спеціальним жезлом.

Поступово почала вкорінюватися хейрономія, яка повністю витіснила акустичний метод. У XVIII столітті керівництво музичним колективом або хором відбувалося під час гри на інструменті або співу в хорі. Диригент безпосередньо брав участь у виконанні і як керівник і як частина ансамблю. Вкорінення подібного типу диригування сталося в наслідок поширення техніки генерал-баса та укріплення позицій гомофонно-гармонічного музикування.

Якісні зміни в сфері музичної нотації потребували зміни й техніки диригування, яка була спрямована на позначення долей такту. Саме тому був винайдений тип тактування, що базувався в основному на хейрономічному принципі. Перевага хейрономії над ударно-шумовим способом управління музичним колективом полягала у наявності рухів рук в різних напрямках та можливості вираження широкого спектру емоційних барв.

Виникнення нових, виключно нотованих жанрів музичної творчості (симфонії, кантати, ораторії тощо) та спеціальних колективів, що спеціалізувалися на їхньому виконанні, було пов'язано з ускладненням музичної тканини. Це сприяло виокремленню однієї людини – диригента, який слідкував за точним виконанням музичної партитури. За допомогою нової системи диригування керівник міг слідкувати за метро-ритмічною та темповою складовою тексту, застосовуючи різні схеми диригування.

Результатом багатовікової еволюції виконавської практики стала сучасна техніка диригування, яка поєднує як акустичний принцип, так і хейрономію в рамках єдиної дії, утворюючи певний сплав прийомів, які, безумовно, доповнюють та збагачують один одного. Сьогодні диригування розуміється як універсальна система жестів, завдяки яким хормейстер або керівник оркестром реалізує в музичному колективі (хорі або оркестрі) ідею

музичного твору. Якщо раніше диригування обмежувалося необхідністю керівництва спільним музикуванням, то зараз воно перетворилося на окреме мистецтво в системі інтерпретаторської діяльності, якість творчого результату якої залежить перш за все від досконалості технічної підготовки диригента та його естетичних уподобань. За словами С. Казачкова, «музичні образи, що внутрішньо відчуються диригентом, стають неначе бачимими для хора та оркестра через виконавський жест. Пластичний образ, що виникає, викликає у виконавців відчуття, що наближається до диригентського. Захоплений та заражений ним колектив створює реальну звучність у відповідності до внутрішнього задуму диригента» [68, с. 8]. Для досягнення впливу на виконавців диригент користується трьома засобами – жестами, мімікою та пантонімічними рухами. Дослідники вказують, що «музичність руху та «рухливість» (моторність) музики, які виникли та закріпилися в життєвому досвіді людства, – перша та корінна закономірність, що лежить в основі диригування» [68, с. 9].

Рефлекторній реакції виконавців на жести диригента сприяє сума факторів, серед яких С. Казачков називає:

- ємність, «стенографічність жесту»;
- налаштованість, підготовленість колективу;
- інерцію колективного виконання;
- емоційно-вольовий тон диригування;
- творчу довіру до диригента та психологічну розташованість співаків до його особистості.

Проблема *інтерпретація хорової музики* є одним з найскладніших завдань, яке ставить перед собою виконавець. Будь-яка інтерпретація вимагає індивідуальний підхід до музики, що виконується. Відтворення задуму композитора відбувається крізь призму індивідуального бачення виконавця, проте ця свобода видається лімітованою рядом факторів. Схильність до того чи іншого різновиду виконавського мистецтва обумовлена внутрішніми

якостями музикантів, їх характером, темпераментом, стильовими пріоритетами.

За словами дослідниці та хорового диригента Л. Іконнікової [64], розкриття сутності творчого процесу інтерпретації хорового твору відбувається на основі герменевтичного та екзегетичного підходів до словесного та музичного текстів у їх діалектичній єдності. Л. Іконнікова наполягає, що між рівнем професійної майстерності хорового диригента та ступенем освоєння ним інтерпретаторського мистецтва існує стійка кореляція. Цим забезпечується художня цінність кінцевого естетичного продукту — музичного твору, що інтерпретується.

Підсумовуючи слушні зауваження Л. Іконнікової та доповнюючи її власними спостереженнями можна дійти висновків, що мистецтво хорового виконавства — це поліморфна структура з двома магістралями. Перша — це інтерпретаторська основа хорового диригента, а друга — інтерпретаторська основа артистів хору.

Інтерпретаторська основа хорового диригента включає різні складові. Серед них — музичні, загальні та артистичні здібності хорового диригента; його технічний професіоналізм та майстерність, рівень володіння мануальною технікою; технікою роботи з колективом як інструментом, що впливає на формування тембру, ладу, ансамблю, а також технікою освоєння хорового твору, що передбачає майстерність читання та виконання партитур. Сюди відноситься й інтерпретаторська майстерність хорового диригента в контексті інтерпретаторської культури, навички аналізу змісту музичного твору, семіотика диригентського жесту, диригентська герменевтика, інтертекстуалізація концертної програми тощо.

Інтерпретаторська основа артистів хору також передбачає музичні, загальні та артистичні здібності співаків хору, технічний професіоналізм та майстерність хорового колективу, в рамках яких проявляються темброво-динамічні якості та постановка голосу, володіння вокальною технікою, ансамблева майстерність, звуковисотне та смислове інтонування. Нарешті,

інтерпретаторське мистецтво артистів хору передбачає індивідуальну адекватність вокального результату диригентському жесту, колективно-художню синергію учасників хорового колективу, етико-естетичну взаємодію зі слухачем.

Таким чином процес інтерпретації в хорі на думку Л. Іконнікової [66], складається з п'яти завдань:

- 1) методика аналізу хорового твору;
- 2) семіотика диригування;
- 3) виконавська герменевтика;
- 4) психологічна культура репетиції;
- 5) драматургія концертної програми.

Під час виконавського аналізу його предметом стають ті сторони та особливості твору, які можуть бути інтерпретовані виконавськими засобами. Виконавча концепція твору визначається тлумаченням його змісту. Виконавський аналіз хорової музики полягає в першорядній увазі до всього, що може виступати носієм змісту, яким може виявитися будь-який елемент нотного тексту музичного твору. Осягнення диригентом змісту спрямовується на знаходження таких особливостей, які потім знайдуть відображення в системі художніх виконавських засобів виразності і сприятимуть оригінальному звучанню, а також не будуть суперечити композиторському задуму і жанрово-стилістичними особливостями твору.

Аналізуючи хоровий музичний опус, доречно використовувати теорію музичного змісту В. Холопової [165], центральним становищем якої є теза про наявність двох шарів — спеціального, притаманного тільки музиці, та неспеціального, присутнього в різних видах мистецтва, основу якого складають ідеї, предметний світ, світ людських емоцій.

Виконавець-диригент, інтерпретуючи музичний твір, шукає різноманітні знаки, що допоможуть розкрити йому музичний зміст твору, тлумачить їх значення для хорового колективу. На основі інтерпретації музичних знаків диригент будує уявлення про змістовний задум композитора. Диригент має

врахувати стильові та жанрові знаки, комунікативні аспекти спілкування, знаки-символи, що виражають певні ідеї на основі певної умови, відомої слухачеві та емоційно-експресивні інтонації.

Для диригента також важливим є метод контекстного семантичного аналізу. У хоровому репертуарі — це виявлення у творчості композитора певних музичних висловлювань, які пов'язуються з певними образами, поняттями, ідеями словесного тексту. Кожне з подібних музичних висловлювань має стійкий сенс, а варіанти їх музичного оформлення дозволяють шукати відтінки цього сенсу.

Отже, музична семіотика виявляє важливі риси будь-якого хорового твору. Сутність цього способу полягає у пошуку в тексті опусу музичних знаків, інтерпретація їх значень з урахуванням сенсу словесного тексту твору і музичного контексту. Таке розуміння сенсів, які містить у собі хоровий твір, дозволяє диригентові будувати його інтерпретаторську концепцію.

Комунікативні засоби, якими користується диригент під час своєї роботи з хором, пов'язані єдністю технологічних та художніх завдань та дозволяють адекватно транслювати образно-емоційну сферу музичного твору. В цю систему входить професійний диригентський жест, виразна міміка та дихання. Ці компоненти, знаходячись у діалектичній єдності, породжують сутнісні ознаки та культурну специфіку диригування як музично-виконавчої діяльності, адже культура диригентського жесту стає повноцінною лише в сукупності з диханням, мімікою та пластикою. Професійний жест, збагачений жестикуляцією театральної природи, має перспективу стати інтерпретаторським інструментом великої художньої сили впливу на виконавців.

Для розуміння специфіки диригентської інтерпретації китайських хормейстерів та порівняння їхнього бачення твору з трактовкою європейських митців, важливе значення має розуміння визначених О. Котляревською [83] етапів інтерпретаційного процесу: формування

первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу опусу та створення його образу.

Інтерпретація хорového твору пов'язана невід'ємно з поняттям виконавської концепції твору, що передбачає створення художньої цілісності у єдності всіх засобів виразності. Основою цього є мобільні ресурси музичного тексту (зокрема динаміка, темп, артикуляція, фразування, агогіка, образна сфера), що складають варіативний потенціал твору та виконавську концепцію. У попередній роботі диригента з музичним твором, розумінні стратегії виконання закладений важливий ресурс інтерпретації хорової композиції. На кінцевий результат, звичайно, впливає й виконавський стиль диригента-хормейстера, що є реалізацією його індивідуального виконавського стилю (наприклад, класичний та романтичний виконавський архетип, технічна, художня та інтелектуальна складові стилю виконання, тощо). До того ж специфіка суб'єкту диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві є з одного боку диригент-хормейстер, а з іншого — хор, що зумовлює комплексність проблеми. За визначенням Ю. Ткач [157], існує три типи виконавських стилів диригента — раціоналістичний, емоціональний та синтетичний. Для першого типу характерний тонкий розрахунок інтерпретації, вміння вибудувати монолітну конструкцію твору. Другий тип характеризується пріоритетом емоційного начала та артистичною свободою, стихійністю. Атрибутами синтетичного стилю є глибина та проникливість виконання, продумана імпровізаційність, логічний суб'єктивізм.

Реалізація диригентом музичного змісту відбувається на репетиціях хору, в рамках яких він доносить ті смисли, які були осягнуті ним у процесі розуміння та інтерпретації музичного твору. Поєднуючи логічні та художні аспекти збагнених смислів, хоровий диригент вибудовує самостійну інтерпретаторську концепцію, що дозволить збагатити комплекс виразних засобів, збільшити силу впливу на аудиторію і, тим самим, розширити простір художньої культури.

Метою інтерпретації диригентом хорového твору є психологічне перетворення виконавців та слухачів, яке можна розуміти як результат зрозумілого та адекватно пережитого виконавцями та публікою змісту музики. До цього стану в ході творчо-герменевтичного процесу приходить спочатку сам диригент, після чого він транслює це відкриття під час систематичної та цілеспрямованої репетиційної роботи.

Процес реалізації композиторського задуму, на думку І. Хазеєвої [161], починається після технічного освоєння твору. Диригент повинен вільно володіти всім арсеналом виконавчих засобів і мати чітке уявлення про кінцевий результат. Проте знання тексту і вміння його відтворити не обмежує процес інтерпретації хорového твору. Диригент, за словами дослідниці, повинен мати яскраву індивідуальність, що включає психологічні, тілесні і соціальні особливості, розвинену музичну свідомість, яка є комплексом різних властивостей особистості музиканта-виконавця, що включає володіння словником музично-інтонаційних і стильових ознак тощо.

В. Желудкова [54], розглядаючи проблему інтерпретації в диригентському мистецтві, виділяє кілька рівнів: «Перший — вивчення, аналіз та створення свого власного виконавського трактування хорového твору. Другий рівень — рух від ідеї до реалізації, тобто передача художнього задуму колективу — “емоційне зараження колективу почуттями художника” (Л. Толстой), а далі — слухачам. У цьому процесі грає велику роль цілий комплекс особистих якостей та здібностей художника-виконавця: володіння технічними засобами музичної виразності, інтелект, виконавський досвід, інтуїція» [54, с. 163].

У сучасній хоровій музиці відбулися глобальні зміни, що стосуються ладотональної структури, політональності, злиття інструментального та вокального типів інтонації, звернення до найстаріших пластів народної та духовної музики. Все це вимагає від диригента та співаків вільного володіння голосовими можливостями, розвиненого ладотонального та фонічного почуття, без яких неможливо виконувати хорову музику, що відрізняється

збагаченим мажором та мінором із включенням діатонічних ладів та розширенням ладових систем.

Для розуміння хорової музики потрібна певна технічна та творча робота з колективом. Хорова музика стилістично різноманітна, а отже її виконання неможливе без вокально-технічної підготовки співаків, натренованості музичного слуху, які є фундаментом для вираження образу твору.

Нарешті, треба окремо зробити декілька зауважень щодо інтерпретації хорової музики *духовної традиції*. За словами Є. Кравченко [86], різноманітність підходів в сфері інтерпретації хорових творів, з одного боку, відкриває нові перспективи творчості, а з іншого — таїть в собі потенційні небезпеки. Відтворюючи техніку і стиль кращих хормейстерів, диригенти можуть втратити власну індивідуальність та оригінальний авторський почерк. Навпаки, повна незалежність творчого самовираження диригента може привести до еkleктики. Дослідниця особливу увагу приділяє поняттю традиції: «В хоровому, мистецтві, традиція забезпечує спадкоємність мови, “світоглядних” підстав, знань, технік, методів роботи з хоровим колективом» [86, с. 114]. Пропонується розділяти західну та російську хорові традиції. Визначаючи стильові якості відповідно до функції колективу, типи виконавських колективів підрозділяються на світські і церковні.

Нарешті стилістика співу світських хорів, які працюють в концертних залах, може змінюватись залежно від репертуару: виконання світських творів зобов'язує хормейстера до максимально повного виявлення відповідного стилю, тоді як спів духовної музики обмежує диригента у виборі виразних засобів, відповідних для втілення цього **жанрового стилю**. Отже стиль виконання хорового колективу і диригента обумовлюється, на думку Є. Кравченко, зв'язком хору з тими або іншими традиціями.

Для західної традиції виконання за Є. Кравченко характерна темброва гомогенність (однорідність) звучання, що нагадує звук органу. Співвідношення слова музики вирішується, як правило, на користь

останньої — як в області композиції, так і у виконанні. У трактуванні хору переважає інструментальний підхід: фразування всередині побудов зумовлено правилами розвитку динамічної хвилі. Різноманітність штрихів та нюансів також бере початок в інструментальній музиці

При виконанні китайськими хоровими колективами західноєвропейської музики відзначаються найбільш суттєві прикмети західного стилю хорового співу, до яких відносять інструментальне трактування хору, паритетне співвідношення слова та музики, побудова чіткої форми, стилістична точність. Інструментальне трактування музичного матеріалу виявляється в особливостях фразування та розстановки цезур (спів без цепного дихання), у виборі нюансів та штрихів, трактуванні форми твору. Фразування всередині хорового опусу сприяє більш чіткому формоутворенню та виконує функцію виразного структурування музичного тексту. Виділення ключових слів із загального потоку за допомогою цезур допомагає розставити смислові акценти і надає легкості звучання. Використовується темброфонічна однорідність звуку при високій позиційній строю хору, відсутні різкі звучності, переважає м'який, теплий, округлий звук. Особливості темброво-реєстрового рішення пов'язані з перенесенням уваги на верхній регістр.

Співвідношення слова і музики в інтерпретаціях китайських хорів побудовано на паритетних началах: як правило, ключові слова не виділяються акцентами, агогічними прийомами або нюансами; динамічне, наростання звуку всередині мелодичної фрази підпорядковує собі окремі слова; смислові акценти розставляються за допомогою дрібного фразування, а рамках якого слова виділяються з контексту.

Висновки до другого розділу

Отже, музична інтерпретація — це художнє тлумачення виконавцями або диригентами музичного твору, спрямоване на розкриття його ідейно-образного змісту. Трактування об'єктів музичного мистецтва вважається

відносно новим напрямом творчості, що постійно оновлюється та трансформується. На початку XXI століття поняття виконавської інтерпретації набуває нових характеристик, що напряму пов'язується з розширенням перспектив творчості в наслідок подолання географічних кордонів та вільної міжкультурної інтеракції. Сьогодні відзначається посилення комунікативних функцій інтерпретаторської діяльності, адже для сучасного музиканта інтерпретація стала основою творчої ідентифікації у світовому мистецькому просторі.

Поринаючи у смислові глибини мистецького буття, інтерпретатор вважається провідником смислу, зашифрованого композитором у тексті. Інтерпретація, таким чином, представляє собою зворотний процес дешифровки мистецького об'єкту, що передбачає встановлення діалогу між текстом і контекстом, співвіднесення предметного змісту авторського тексту з досвідом сучасності.

Глумачення музичного твору відбиває загальні тенденції, характерні для інтерпретації як мистецької категорії. Виконавець відштовхуючись від композиторського тексту, творчо переосмислює знаки текстової системи, будуючи закінчену, художньо переконливу композицію. Ці творчі задачі вимагають від інтерпретатора масштабної інтелектуальної роботи від усвідомлення стилю епохи до розуміння авторської стилістики, що допомагає на основі інтенсивних слухових уявлень вибудувати продуману архітектоніку твору.

Механізми інтерпретації, поширені сьогодні, передбачають дві важливі тенденції трактування — особове (personal) та безособове виконання (impersonal performance). Перший принцип націлений на реалізацію творчого потенціалу саме виконавця та не претендує на історичну достовірність. Маючи беззаперечну художню цінність, результати цього методу існують як відокремлені феномени музичної практики певного історичного проміжку, а вирішальним фактором інтерпретуючої діяльності стає *стиль виконавця*,

який може залежати від національної приналежності виконавця та композитора.

Інша тенденція трактування — це історично інформоване виконання, яке базується на застосуванні стилістичних і технічних аспектів виконання та використанні інструментів відповідного історичного періоду.

Інтерпретаційна практика в сучасній китайській хоровій культурі відзначається переважанням саме особового виконання. Являючись продуктом сьогодення, багатоголосні твори, зокрема європейських композиторів, актуалізуються у виконавській творчості китайських диригентів та співаків, які абсорбують впливи різних типів художнього мислення, нові техніки композиції та співу, виконавські стилі тощо. Водночас, чужа мовна система та недостатня обізнаність китайських співаків європейською музичною творчістю інколи стає перешкодою на шляху оволодіння відповідною виразністю, що є природньою для європейського музиканта.

Отже техніка хорового співу китайських хорів сьогодення відбиває світові тенденції, а феномен китайського хорового співу багато в чому існує завдяки актуальній системі вокальної освіти. Остання передбачає формування універсальних співаків, які відповідають західноєвропейським традиціям виконавства та можуть конкурувати у світовому просторі.

Нарешті, говорячи про особливості хорового виконавства як специфічної інтерпретуючої діяльності, треба підсумувати наступне: хорова музика, являючись художнім текстом, має інформативність та комунікативні характеристики, а отже становить потенціал для виконавської діяльності. Особливістю хорових текстів є інтеграція музичного та словесного компонентів, в результаті чого утворюються синтетичні структурно-семантичні комплекси, які потребують більш детальної дешифровки. Художній образ в хорових творах реалізується в деталях та нюансах, особливо в сфері інтонування, що пов'язано, перш за все, з репрезентацією поетичного тексту. Відповідно актуалізується роль майстерності

інтерпретаторів, що володіють широким арсеналом виразових засобів, до яких відносяться принципи інтонування та темпоритму, динаміки та артикуляції, фразування та агогіки, акцентуації та ін.

Питання інтерпретація хорової музики є складним виконавським завданням. Відтворення композиторського задуму в цьому випадку відбувається крізь призму індивідуального бачення виконавця, свобода якого обмежується внутрішніми якостями музикантів, їхнім характером та темпераментом, стильовими пріоритетами. Водночас мистецтво хорового виконання — це двокомпонентна структура, що поєднує стильові уподобання хорового диригента та артистів хору.

Виконання китайськими хоровими колективами західноєвропейської музики позначається відтворенням прикмет західного стилю хорового співу (інструментальне трактування хору, паритетність у співвідношенні слова та музики, чітка архітектоніка, стилістична відповідність), що коригується впливом тонової специфіки китайської мови та ментальними особливостями виконавців.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ ШАНХАЮ

3.1 Твори європейських композиторів у репертуарі шанхайських хорів: жанрова панорама та сценічна затребуваність

Репертуарна політика шанхайських хорових колективів не обмежується творами китайських композиторів або обробками фольклорних мелодій, хоча вони й становлять більш ніж половину всіх виконуваних творів. Доля опусів європейських композиторів у цьому процесі надзвичайно велика.

Розглянувши список творів, які входять до репертуару низки шанхайських хорових колективів, можна відзначити, що більшу частину іноземної музичної літератури складають твори англійською мовою. Це й сучасні популярні хорові композиції Дж. Раттера, Б. Чілкотта, Р. Ловленда, Е.-У. Веббера, Дж. Леннона (що виконуються, зокрема дитячими та аматорськими хорами), і твори Г. Генделя, Е. Елгара та Б. Бріттена.

Як бачимо з таблиці, велику частину репертуару шанхайських хорів становлять композиції *нової релігійної хорової музики*. Серед них: «*The Lord bless you and keep you*» Дж. Раттера, «*Ev'ry Time I Feel The Spirit*» Б. Чілкотта та інші, написані для виконання як у церкві, так і на концертній естраді (див. Таблиця 1). Реалізація цих творів китайськими хоровими колективами стає спробою адаптації традицій християнської музики для виконання у країні з інакшою системою цінностей та відмінною релігійною ситуацією. Важливою мотивацією для включення подібного роду пісень до репертуару — це їхня популярність та доступність, а також можливість участі в програмах міжнародних хорових фестивалів та конкурсів.

У ряді творів нової релігійної хорової музики можна виділити групу християнських пісень для дітей та молоді. Вони більш прості за технікою письма та підходять для виконання дитячими або шкільними хорами.

Диригенти обирають для виконання багато творів **Боба Чілкотта**. Творчість цього композитора асоціюється, в першу чергу, з популярною хоровою християнською музикою. У його творчому доробку — колядки на нові та традиційні тексти для змішаних й великих хорів. «Маленька джазова меса» та «Реквієм» виконуються у всьому світі. Композитор написав багато творів для дітей, зокрема свою улюблену пісню «*Can you hear me?*» та значну кількість музики для церкви. У 2013 році він створив «*The King shall rejoice*» для служби у Вестмінстерському абатстві на святкування 60-ї річниці коронації Її Величності королеви Єлизавети II.

Чілкотт керував хорами у понад тридцяти країнах світу та співпрацював з багатьма тисячами співаків-аматорів. Його перший різдвяний диск «Роза посеред зими» був записаний компанією *Commotio*. У 2017 році *Commotio i Choralis* випустили два нові диски — «*All Good Things*» та «*In Winter's Arms*» — його першу співпрацю з американським хором. Новітні проекти звукозапису виконуються із співаками *BBC*, камерним хором Х'юстона та хором Вроцлавської філармонії.

Джон Ратгер — інший відомий англійський композитор і диригент, твори якого популярні серед хорових виконавців Шанхаю. Митець, творчість якого пов'язана здебільшого з хоровою музикою, активно працює на міжнародному рівні протягом багатьох років. Його великі хорові твори «Глорія», «Реквієм», «Магніфікат», «Меса дітей», «Дар життя» та «Бачення» широко виконуються по всьому світу, а такі короткі твори, як «*The Lord bless you and keep you*», «*For the beauty of the earth*», «*Look at the world*», і «*All things bright and beautiful*» стали свого роду зразками сучасної англійської хорової музики.

Ще одним композитором, твори якого виконуються китайськими співаками, є **Рольф Ундсет Лоуленд** — норвезький музикант, автор пісень, аранжувальник та піаніст. Разом з Фіонуалою Шеррі він створив кельтсько-скандинавську групу «*Secret Garden*», в якій працював композитором, продюсером і виконавцем на клавішах. Він є автором пісні «*You Raise Me*

Ur», на яку, за словами самого композитора, було створено більш ніж пів тисячі каверів. Лоуленд отримав ряд нагород, серед яких: «*Spellemannsprisen*» (норвезький еквівалент Греммі), премія Національного радіочарту «Премія пісня року», Гран-прі на Євробаченні (1985 з піснею «*La det swinge*» та 1995 з піснею «*Nocturne*»).

Дон Бесіг — автор більш ніж чотирьохсот оригінальних хорових композицій та аранжувань, які було видано «*Shawnee Press*» та іншими провідними видавцями шкільної та церковної музики. Було продано понад 20 мільйонів примірників його творів, і він отримав кілька нагород *ASCAP*. Довгий час композитор викладав музику в державній школі в західній частині Нью-Йорка. Його концертні хорові колективи та шоу-хори заслужили чудову репутацію своїми виступами на громадських заходах. Визнаючи потребу в хоровій музиці, написаній спеціально для студентів-співаків та волонтерських церковних хорів, пан Бесіг розпочав писати твори для власних хорових колективів, після чого його музика здобула світове визнання.

Джей Олтхаус — американський композитор, який протягом двадцяти років був хоровим редактором для «*Alfred Music*», а також аранжувальником хорової музики. Як композитор хорової музики, пан Олтхаус має понад шістсот творів для хорів усіх рівнів. Він є членом *ASCAP* і постійним лауреатом Спеціальної премії *ASCAP* за свої композиції в галузі стандартної музики. Джей Олтхаус також написав разом зі своєю дружиною Саллі К. Альбрехт кілька пісенних збірок, мюзиклів та кантат, а також зібрав та впорядкував низку вокальних колекцій, зокрема «Народні пісні для одиноких співаків».

Інший пласт творів англійською — це традиційна хорова музика європейських композиторів, що вже давно стала класикою: твори Г. Генделя («*Hallelujah*», «*For unto us a Child is born*»), Е. Елгара («*Snow*»), що виконуються переважно професійними хоровими колективами.

Серед французькомовних композицій у репертуарі шанхайських колективів переважають класичні у широкому розумінні твори. Це — духовні цикли Г. Форє, хорові номери з опер Ж. Бізе та Ш. Гуно. Проте є й композиції сучасних композиторів, в яких використовуються нетрадиційні прийоми виконання. Прикладом є твори французько-канадського композитора **Д. Патрікіна**, відомі завдяки використанню елементів народної музики та цікавих прийомів виконання, що імітують звуки природи.

У репертуарі хорів Шанхаю є й пісні з кінофільмів, зокрема **Б. Куле** — одного з найзатребуваніших кіно-композиторів Франції. Однією з визначних робіт Куле є саундтрек до стрічки Крістофа Барратье «Хористи», яка здобула йому світову популярність і чергову премію Сезар. Композитор також пише хорову музику: у 2005 він написав та диригував «*Stabat Mater*» в Абатстві Сен-Дені за участю барабанщика і співака «*Soft Machine*» Роберта Уайетта.

Німецькомовна музична література у репертуарі китайських хорів представлена переважно популярними класичними творами. Це — композиції різного рівня складності Й. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, Р. Шумана та Ф. Шуберта, що виконуються професійними, а також аматорськими колективами.

Приклади використання творів італійською мовою — аранжування фольклорних пісень («*Bella Ciao*») та номери з опер Дж. Верді, що виконуються переважно професіональними хорами.

Нарешті масивний блок європейської музики — це духовні твори європейських композиторів латинською мовою, серед яких: класичні та романтичні меси Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Г. Форє, А. Брукнера, В. Моцарта та сучасні твори — духовні композиції Б. Чілкотта, О. Яйла, Б. Льюїса.

О. Яйла — норвезький композитор та піаніст, що мешкає у США. Він пише хорову музику, твори для фортепіано та духового оркестру. Його основні твори — меса для струнного оркестру та хору «*Sunrise Mass*» та твір для хору, фортепіано та струнного оркестру «*Dreamweaver*».

Проведений огляд дозволяє згрупувати репертуар шанхайських колективів у відповідну таблицю з розподілом на твори англійською, французькою, німецькою, угорською, італійською та латинською мовами. (Таблиця 3.1).

Таблиця 3.1

Твори англійською мовою			
1	Fantasy	Z. Kodaly	Shanghai Xuhui Activity Center Childrens' Choir, China
2	The Lord bless you and keep you	J. Rutter	Shanghai Children's Radio Choir, China
3	I Am A Small Part Of The World	J. Althouse	Shanghai Children's Radio Choir, China
4	Ev'ry Time I Feel The Spirit	B. Chilcott	Shanghai No.2 High School Choir, China
5	Silent Night	A. Bullard	Shanghai Fudan University Choir, China
6	Wayfarin' Stranger	R. Unterseher	Shanghai Sartlight Secondary Vocational School Student's Choir, China
7	Look to This Day	B. Chilcott	Shanghai Children's Radio Choir, China
8	Like a Singing Bird	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
9	Irish Blessing	B. Chilcott	Shanghai Xuhui District Female Teacher's Choir, China
10	This Day	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
11	A Little Jazz Mass	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
12	Firefly	A. Beck	Shanghai WFL Primary School PYP Choir, China
13	Let it be	John Lennon	Shanghai Children's Radio Choir, China
14	The Rainbow	B. Britten	Shanghai Children's Radio Choir, China
15	You Raise Me Up	R. Løvland	Shanghai Gench University Choir, China
16	Edeiweiss	R. Rodgers	Shanghai Children's Radio Choir, China
17	Somewhere There's A Song	A. Ydstie	Shanghai Children's Radio Choir, China
18	Adiemus	K. Jenkins	Shanghai Children's Radio Choir, China
19	Dreams Medley	D. Stamper	Shanghai Children's Radio Choir, China
20	Danny Boy	J. Knowles	Shanghai Children's Radio Choir, China
21	Amazing Grace/Pachelbel's Canon	J. A. Shafferman	Shanghai Children's Radio Choir, China
22	Danny Boy	A. L'Etrange	Shanghai WFL Primary School PYP Choir, China

23	A Whole New World	E. Lojeski	Shanghai Children's Radio Choir, China
24	Swansongs	B. Chilcott	Shanghai Children's Radio Choir, China
25	The Lily and the Rose	B. Chilcott	Shanghai WFL Primary School PYP Choir, China
26	Weep no more	N. Child	Shanghai Financail University Choir, China
27	Somewhere	L. Berstein	Shanghai Financail University Choir, China
28	Silent Night	A.Bullard	Shanghai Children's Radio Choir, China
29	O Danny boy	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
30	We Wish You A Merry Christmas	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
31	Away in a manger	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
32	The Goose and the Swan	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
33	The Sun and North Wind	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
34	This is the day	J. Rutter	Shanghai Fudan University Choir, China
35	The Twelve Days of Christmas	B. Chilcott	Shanghai Fudan University Choir, China
36	The Music's Always There With You	J. Rutter	Shanghai Fudan University Choir, China
37	As Long As I Have Music	D. Besig	Shanghai Gench University Choir, China
38	The Sound of Music	R. Rodgers	Shanghai Fudan University Choir, China
39	Praise His Holy Name	K. Hampton	Shanghai Fudan University Choir, China
40	Alsays Something Sings	L. Spevacek	Shanghai No.2 High School Choir, China
41	Via Dolorosa	B. Sprague	Shanghai Yucai High School Choir, China
42	The Snow	E. Elgar	Shanghai Gench University Choir, China
43	Old Folks At Home	S. Forstar	Shanghai No.2 High School Choir, China
44	How Can I Keep From Singing	J. Scott	Shanghai Children's Radio Choir, China
45	Memory	A.L. Webber	Shanghai Drama College Choir, China
46	Let There Be Peace on Earth	J. Miller	Shanghai Children's Radio Choir, China
47	Sure On This Shining Night	M.Lauridsen	Shanghai Children's Radio Choir, China
Твори французькою мовою			
48	Cantique de Jean Racine	G. Fauré	Shanghai SMG Older Mixed Choir, China
49	L'homme arme	G. Wirth	Shanghai Children's Radio Choir, China

50	J'entends le Moulin	D. Patriquin	Shanghai Children's Radio Choir, China
Твори німецькою мовою			
51	Zigeunerleben op.29	R. Schumann	Shanghai Yucai High School Choir, China
52	Kommt, ihr Töchter,	J. Bach	Two Pianos of Shanghai Conservatory Conduct Department
53	Schicksalslied Op. 54	J. Brahms	Shanghai Opera House Choir, China
54	Die Forelle	F. Schubert	Shanghai Children's Radio Choir, China
55	An die Musik	F. Schubert	Shanghai Children's Radio Choir, China
56	Kommt in den Wald	Folk Song	Shanghai Children's Radio choir, China
Твори угорською мовою			
57	Esti Dal	Z. Kodaly	Shanghai Conservatory Conductors Choir, China
Твори італійською мовою			
58	Bella Ciao	J. Estes	Shanghai Fudan University Choir, China
59	Coro Di Schiavi Ebrei	G. Verdi	Shanghai Fudan University Choir, China
60	Chorus of Gipsies	G. Verdi	Shanghai Fudan University Choir, China
Твори латинською мовою			
61	Requiem op. 48	G. Fauré	Shanghai Conservatory Conductors Choir, China
62	Requiem	G. Verdi	Two Pianos of Shanghai Conservatory Conduct Department
63	Requiem	G. Puccini	Shanghai Gench University Choir, China
64	In Sempiterna Saecula,	G. Rossini	Shanghai Opera House Choir, China
65	Requiem Kv.626	W. A. Mozart	Shanghai Normal University Choir, China
66	Ave, Maris Stella	E. Grieg	Prof. Ljunggren Master Class Choir, Shanghai China
67	Carmina Burana	C. Orff	Shanghai Festival Choir, China
68	Ave Maria	J. Wikeley	Shanghai Vienna Boys' Friend's Choir, China
69	Benedictus	B. Lewis	Shanghai WFL Primary School PYP Choir, China
70	Ave Verum Corpus	W. A. Mozart	Shanghai WFL Primary School PYP Choir, China
71	Ubi Caritas	O. Gjeilo	East China Christian College, Shanghai China

Отже, початок XXI століття в музичному мистецтві відзначився активністю цілого спектру різного роду взаємодій. До коловороту всебічного

синтезу приєднуються найвіддаленіші в історичному та географічному відношенні жанрові та стильові феномени, які, по суті, майже не мають точок перетину. Відбувається, за словами М. Катунян [72], суміщення історичних пластів, стильових та культурних парадигм. Проте, на прикладі панорамного осягнення хорового репертуару шанхайських колективів подібні жанрові «конгломерати» стають впізнаваним та типовим явищем строкатого культурного середовища сьогодення, відкритого до сміливих експериментів.

3.2 Шляхи освоєння шанхайськими хоровими колективами творів німецьких композиторів

Хорові твори композиторів Німеччини та Австрії завжди представляли інтерес як з боку виконавців, так і з боку дослідників. Це не випадково, адже в цих країнах історично була розвинута традиція колективного співу. Хорова поліфонія поширилася цією територією у XVI столітті. Мова йде про протестантські хорали, які на відміну від католицької музики були музично більш яскравими та енергійними. Серед композиторів, які в цей період писали хорову музику — Дітріх Букстехуде, Генріх Шютц та Мартін Лютер. Починаючи з доби бароко, традиції контрапунктичного співу, які виникли наприкінці XVI століття у Північній Італії, закріпилися в австро-німецькій музичній практиці. Серед композиторів раннього німецького бароко, які працювали в хорових жанрах — Генріх Шютц, Міхаель Преторіус, Йоганн Герман Шайн та Самуель Шайдт. Кульмінацією епохи бароко, безперечно, стали хорові твори Йоганна Себастьяна Баха, який значно перетворив хорову музику завдяки своїм навичкам у контрапункті, гармонічній та мотивній організації та адаптував ритми, форми й типи фактури з італійської та французької музики.

У XVIII столітті у творчості Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена розвиток хорової традиції музикування

продовжився. Результатом стали кантатно-ораторіальні та ораторіально-симфонічні твори цих композиторів, які вважаються вершиною класичної хорової музики.

Наступний етап розвитку німецької хорової музики був пов'язаний з творчістю композиторів-романтиків — Франца Шуберта, Роберта Шумана, Ріхарда Вагнера, Карла Марії фон Вебер, Фелікса Мендельсона, Йоганнеса Брамса, чий твори проникнуті романтичною ідіомою та позначені сміливими підходами до гармонії та мелодії.

Серед творів німецьких композиторів, до яких звертаються китайські хори та їхні диригенти, переважають композиції класико-романтичного періоду. Це — Реквієм, «Ave Verum Corpus» В. Моцарта, «Selig sind die Toten» та «Schicksalslied», op.54 Й. Брамса, «Locus iste», «Os justi» А. Брукнера, «Ziegeunerleben», op. 29 Р. Шумана та «Die Forelle» Ф. Шуберта. З німецької музики ХХ століття популярністю користуються окремі фрагменти з «Carmina Burana» К. Орфа. Розглянемо особливості інтерпретації цих творів китайськими виконавцями.

«*The Schicksalslied*» («**Пісня про долю**»), op. 54 — це хорова інтерпретація вірша Фрідріха Гельдерліна з оркестровим супроводом та один з декількох головних хорових творів Йоганнеса Брамса, який було завершено композитором у 1871 році.

«*Schicksalslied*» вважається одним з найкращих хорових творів Брамса поряд з «Німецьким реквіємом». Твір призначений для двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів, двох валторн, двох труб, трьох тромбонів, литаврів, струнних та чотириголосного хору.

Форма твору визначається як тричастинна:

Adagio: Ihr wandelt droben im Licht. (Мі бемоль мажор)

Allegro: Doch uns ist gegeben. (До мінор)

Adagio: оркестрова постлюдія (До мажор)

Брамс почав роботу над твором влітку 1868 року під час відвідування свого друга Альберта Дітріха у Вільгельмсхафені. Саме в особистій

бібліотеці Дітріха Брамс знайшов у книзі поезій Гельдерліна «Hyperions Schicksalslied» з роману «Гіперіон». Спочатку Брамс написав твір у тричастинній формі з точною репризою. Однак Брамс був незадоволений таким повним повторенням першої частини як фіналу, оскільки він відчував, що це зведе нанівець похмуру реальність, зображену в другій частині. В такому вигляді «*Schicksalslied*» залишився неопублікованим. Твір не дописувався в остаточному вигляді, допоки рішення не було запропоновано Брамсу в 1871 році Германом Леві (який диригував прем'єрою «*Schicksalslied*» пізніше того ж року). Леві запропонував, щоб замість повного повернення першої частини було використано повторне введення лише оркестрової прелюдії для завершення твору. Брамс написав третю частину як копію оркестрової прелюдії в першій частині, збагативши інструментовку і транспонував частину в До мажор. У той час як Брамс вагався, щоб зламати відчай і остаточну марність другої частини, принісши «блаженне» повернення до першої, дехто розглядає повернення Брамса до оркестрової прелюдії як бажання композитора зняти похмурість заключної ідеї тексту, проливаючи промінь світла на все і залишаючи більш обнадійливе враження.

Відомо, що після завершення повної партитури у травні 1871 року Брамс написав олівцем дві короткі хорові фрази, з шести і п'яти тактів відповідно, підкреслюючи кінцеве згадування оркестром вступу. Таким чином, у цих нових фразах потойбічність оркестрової постлюдії конкретизується через повторення звернення Гельдерліна до богів, аналогічне початковим фразам: «*Ihr wandelt droben im Licht Auf weichem Boden, selige Genien!*» (переклад, «Ви ходите там у світлі по м'якій землі, блаженні генії»). За словами Макса Калбека [226], ці пізні доповнення повертаються до однієї з кількох попередніх спроб знайти відповідну кінцівку. Певний час, як повідомляє Калбек, Брамс навіть схилився до завершення хором вокалізом: «Що я б найбільше хотів, щоб приспів просто співав «ах», ніби наспівував» [224, с. 366]. Якби це було дійсно так,

тоді пафос, сигналізований втручанням людського елемента в божественне царство, для Брамса був би важливішим, ніж ідеї, надані вступним текстом Гельдерліна.

У будь-якому випадку рішення композитора виключити остаточно хорову партію було прийнято у травні 1871 року. Саме тому постлюдія в автографі повної партитури та копії Германа Леві викладена фортепіано соло. Відповідно Брамс писав Карлу Райнтхалеру, що «*Schicksalslied*» буде опубліковано і хор буде мовчати під час останнього Адажіо. На думку композитора, це була погана ідея ввести хор, і з цього нічого не вийшло. Безперечно, дві інтерпольовані хорові фрази додають небагато нового з чисто музичної точки зору: перша забезпечує лише нейтральну контрмелодію та не асимілюється з її інструментальною текстурою, тоді як хроматичний рух у другій значною мірою повторює лінії внутрішнього голосу в оркестрі.

«*Schicksalslied*» іноді називають «Маленьким реквіємом», оскільки він має стилістичну та композиційну подібність до хорового твору Брамса. Однак романтичні характеристики «*Schicksalslied*» та хронологічна відповідність надають цьому опусу більш тісний зв'язок з «Альторапсодією», ніж з Реквіємом. Незалежно від того, з яким твором він найбільше пов'язаний, зрозуміло, що «*Schicksalslied*» — це одна з вершин майстерності композитора.

Дослідники вказують, що в «*Schicksalslied*» Брамс звертається до жанру короткої хорової балади, до якої згодом композитор повернувся у «*Nänie*», ор. 82, і «*Gesang der Parzen*», ор. 89. Твір виділяється своєю технічною красою, симетрією балансу та чарівністю мелодій, а також чудовими каденційними зворотами, де акорд переливається в акорд подібно до кольорів на картині.

Перша частина, *Adagio*, починається у Мі-бемоль мажорі. Твір відкривається оркестровою прелюдією (яку згодом Брамс повторно оркеструє в третій частині). У такті 29 вступають альти з початковою

постановкою хорової мелодії, яку відразу повторюють сопрано, а решта хору створює гармонічний фон (Приклад 3.1).

Приклад 3.1.

Тема альтів та гармонічний фон, тт. 34–39

Композитор дуже уважно ставиться до тексту. Перший приклад ілюстрації тексту в «*Schicksalslied*» зустрічається в такті 41, де «світлі» гармонії припадають на слова хору «*Glänzende Götterlüfte*» (Сяюче повітря богів). Це — акорди соль мажору (III мажорний ступінь), до мажору (VI мажорний ступінь) фа мажору (II мажорний ступінь), ля мажору (IV мажорний ступінь). (Приклад 3.2).

Приклад 3.2.

«*Glänzende Götterlüfte*», тт. 41–44

Оркестр повертається у такті 52 з акомпанементом, імітуючим арфу, коли у хора виникає нова мелодія до рядка «*Wie die Finger der Künstlerin*

Heilige Saiten». У такті 64 оркестр каденсує в доміантовій тональності (Сі бемоль мажор), перш ніж повторити першу тему мелодії, яку співають альти (Приклад 3.3).

Приклад 3.3.

«*Schicksalslied*», тт. 61–64



Цього разу, однак, спочатку мелодія доручається валторні, а весь приспів повторює тему на слова «*Schicksallos, wie der Schlafende Säugling*». Брамс повертається до початкового тематичного матеріалу в доміантовій тональності, використовуючи лише 12 тактів, тоді як початковий вислів містив 23. Цей розділ закінчується подібною оркестровою каденцією в такті 81 на тоніці.

Мелодична тема повертається в останній раз у першій частині в хоровій партії «*Und die seligen Augen*» (такт 84), який звучить в каденції Мі бемоль мажор (такт 96). Оркестр грає два зменшених тризвуки ре, щоб завершити першу частину і підготувати до мінор як наступну тональність.

Друга частина — *Allegro* — звучить у до мінорі в розмірі $\frac{3}{4}$ й відкривається вісьмома тактами вступу у струнній групі інструментів. Цей вступ звучить 20 тактів, після чого хор вступає в унісон зі словами «*Doch uns ist gegeben*». Рух вісімками досягає кульмінації на *ff* в такті 132.

Намагаючись викликати ефект задишки, Брамс вставляє геміольний рух поверх слів «*Wasser von Klippe zu Klippe geworfen*». Чергуючи четвертні ноти з четвертними паузами, цей фрагмент звучить так, ніби метр змінився, по суті перетворюючи два такти 3/4 в один 3/2 (Приклад 3.4).

Приклад 3.4.

«*Schicksalslied*», тт. 146–155

Звичайний ритм повертається у такті 154, коли хор завершує строфу і в кінцевому підсумку каденціює на ре-мажорному тризвуку у такті 172. Після оркестрової інтермедії з 21 такту Брамс повторює останню строфу тексту двома окремими фугатними розділами в тактах 194–222 та 222–273. Далі звучить повтор всієї другої частини (окрім фуг) в ре мінорі. У приспіві замінюється останній ре-мажорний тризвук першого вислову на зменшений акорд D# в такті 322 (Приклад 3.5).

Приклад 3.5.

Каденція, тт. 318–322

Потім каденційний матеріал повторюється, завершуючись тонікою до мінор у такті 332. Друга частина завершується оркестровим фрагментом у такті 354 на фоні органного пункту «до» і приспівом, який періодично повторює останній рядок вірша Гельдерліна. Поява мі бекару, починаючи з такту 364, передбачає майбутню модуляцію в До мажор — тональність останньої частини.

Третя частина, позначена *Adagio*, написана у До мажорі і повертається до звичайного метричного пульсу. Ця постлюдія така ж, як і оркестрова прелюдія за винятком деяких змін в інструментовці та транспозиції у До мажор.

У рамках дисертаційного дослідження було проаналізовано інтерпретація «*Schicksalslied*» професійним хором Шанхайської консерваторії. Для виконання був обраний середній кількісний склад та фортепіано. Виконання хором Шанхайської консерваторії брамсівського «*Schicksalslied*» відзначається вмілою побудовою тричастинної форми. Диригенту вдається досягнути балансу у розподілі музично-тематичного матеріалу між хоровими партіями та інструментальним супроводом. Ладові особливості твору підкреслюються вдалим нюансуванням з боку хорових партій. Диригент також приділяє увагу гармонічному профілю твору, що особливо чітко позначається в каденційних фрагментах. Найбільше вокальне навантаження отримують альти, адже саме їм доручається виконання основного мелодичного матеріалу. Інші голоси виявляють гармонічні фарби.

Незважаючи на використання німецької мови у творі, китайським співакам вдається подолати мовний бар'єр та наблизитися до співу мовою оригіналу. На це впливає й сама вокальність літературного тексту, а також особливості його вимови, продумані композитором. Прийоми хорового викладу, використані у творі, виявляються у співі *tutti* хоровими групами, а також в звучанні «чистих тембрів». Колористичні прийоми співу особливо

помітні, коли диригент підкреслює цікаві з гармонічної точки зору фрагменти.

Диригент вдається до різних типів співочого дихання — як за фразами, так і ланцюгового (в кульмінаційних фрагментах). Відзначимо підкреслювання текстових фраз та зміну характер звуку зі «світлого» на «темний» тощо. Керівнику хору вибудовує такий виконавський план твору, що дозволяє наблизитися до розкриття змісту твору відповідно до літературної, музичної та хорової складових. Інтерпретуючи загальний характер твору та його частин, він дотримується виставлених композитором темпових позначень та виконавських вказівок.

Виконавські труднощі пов'язані з особливостями жанру та форми твору, проте диригенту вдається обрати визначення характерного для цього твору основного виконавського принципу, зберігаючи цілісність, безперервність розвитку, деталізуючи окремі моменти. Диригент уважно ставиться до зв'язку музичної та літературної фрази, вибудовуючи загальну динамічну та смисловою кульмінації. Привертає увагу також економне використання диригентських жестів — покази вступів, дихання, зняття.

Таким чином власний виконавський задум та його конкретна деталізація у випадку інтерпретації твору хором Шанхайської консерваторії на чолі з диригентом відбувається шляхом відбору та виділення найбільш характерних для цього твору музично-виразних, вокально-хорових та диригентсько-виконавчих засобів та вкладається в рамки *індивідуалізованого* типу інтерпретації.

Інший твір Брамса, який увійшов до репертуару шанхайських хорових колективів — це фрагменти з його «Німецького реквієму». Цей масштабний твір був написаний композитором у 1868 році та складається з семи частин.

Біограф Брамса Макс Кальбек вважав, що думка про створення заупокійної меси виникла ще в 1856 році у зв'язку зі смертю Р. Шумана. Проте безпосереднім поштовхом до написання «Німецького реквієму» послужила смерть матері Брамса у 1865 році. У роботі над Реквіємом

композитор самостійно склав текст, не узявши ані канонічний латинський варіант заупокійної меси, ані її німецький аналог. Він використав різні фрагменти, псалми і цитати переважно з Нового Завіту Біблії у перекладі Мартіна Лютера.

Загальний сенс реквієму Брамса зовсім інший, ніж католицька заупокійна меса. Відсутні тексти молитов, жодного разу не згадане ім'я Христа, немає картин Страшного Суду (*Dies Irae*), які зазвичай займають у реквіємі важливе місце. Згадка про «останню трубу» не породжує страху смерті, а стверджує слово написане: поглинута смерть перемогою. «Смерть! де твоє жало? пекло! де твоя перемога?» (перше послання апостола Павла до Коринтян). Проте багато слів втіхи, надії, любові: німецький реквієм звернений до живих, примиряючи їх з думкою про смерть, вселяючи мужність. Брамс звертається не тільки до німців, лютеран, але й до всіх людей.

Хоча Реквієм Брамса за низкою ознак є протестантським (включно з використанням протестантського хоралу в музиці), сам композитор адресував свій твір усім християнам незалежно від конфесійної приналежності. «Німецький реквієм» складається з семи частин і написаний для двох солістів — сопрано (у 5-й частині) та баритону (у 3-й та 6-й частинах), змішаного хору та симфонічного оркестру; за бажанням використовується також орган.

У музиці «Німецького реквієму» вперше повно виявляються характерні риси стилю Брамса: опора на традиції епохи бароко, зокрема Баха та Генделя, використання протестантського хоралу у поєднанні з пісенними ліричними інтонаціями, м'яка, але щільна акордова фактура, що органічно поєднується з поліфонічними прийомами. Форма реквієму відрізняється дивовижною стрункістю та врівноваженістю. Крайні його частини утворюють зовнішнє коло обрамлення, подібне до пропілеїв. Далі виникає гігантська образна арка (друга та шоста частини): величні картини траурної ходи та воскресіння з

мертвих. У центрі — світла лірика четвертої частини, сповнена роздумами про втіху (третя та п'ята частини).

Перша частина Реквієму «*Selig sind, die da Leid tragen*» («Блаженні ті, що плачуть, бо вони втішаються») перейнята образами стриманої скорботи. Друга частина «*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*» («Бо всяка плоть — як трава») — це зловісний жалобний марш, який супроводжується різким переломом у настроях: виникають теми надії, радості, але вони не набувають повного завершення. Третя частина «*Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss*» («Господи, навчи мене...») починається з вираження почуттів страху, сумніву (соло баритона). Цьому протистоїть fuga на суцільному органному пункті літавр, в якій прославляється сила життя.

Наступні дві частини вважаються ліричними центрами Реквієму. У четвертій частині «*Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!*» («Як бажають житла Твої, Господи сил!»), жанровим прообразом якої є колискова, з'являються образи побутового плану (згадуються заключні хори «Страстей» Баха). У п'ятій частині «*Ihr habt nun Traurigkeit*» («Так і ви тепер маєте смуток») винятковою задушевністю відзначено партію сопрано соло, якому відповідає хор зі словами розради. Шоста частина «*Denn wir haben hier keine bleibende Statt*» («Бо не маємо тут постійного граду») після короткого занепокоєння оспівує перемогу над смертю. У широко розгорнутій подвійній фузі Брамс досягає епічної широти розвитку, виявляючи майстерність контрапунктичної роботи.

І, нарешті, повернення в сьомій частині до образів смутку має просвітлений характер. Вона починається словами «*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*» («Блаженні мертві, що вмирають у Господі»). Заклучна частина містить цитату з «Об'явлення Іоанна» — дещо усічений вірш 13 глави 14 (починається зі слів «відтепер блаженні мертві»). Виникають тематичні переключки з головним мотивом першої частини. Переважають світлі тембри скрипок, дерев'яних духових, арфи. Особливо «тепло» звучать останні сторінки Реквієму.

Треба відзначити, що «Німецьким реквіємом» Брамса диригувало багато видатних диригентів. Серед них — Вільгельм Фуртвенглер, Клаудіо Аббадо, Ернст Ансерме, Бруно Вальтер, Карло Марія Джуліні, Вальтер Завалліш, Герберт фон Караян, Отто Клемпер, Міллем Менгельберг, Джорджіу Челібідаке та ін.

Хор Шанхайської консерваторії звертається до останньої частини брамсівського Реквієму, що інтерпретується у камерному варіанті — у супроводі фортепіано. В цьому виконанні вражає контакт диригента зі співаками. Диригентський жест керівника виявляється вкрай економним і лаконічним, проте хор вловлює ледь позначений жестом імператив диригента і точно реалізує його вказівки. У виконанні фіналу «Німецького реквієму» диригент чудово побудував форму твору, при цьому він виявився скрупульозно точний у деталях партитури. Брамсівський Реквієм зазвучав в інтерпретації хору Шанхайської консерваторії протестантськи стримано, велично, але не помпезно.

Вражаючою є техніка співу китайських хористів в контрапунктичних фугованих епізодах, де прослуховується кожний пласт, проте не втрачається відчуття цілісності та тембро-фонічної єдності. Динамічні фарби у даному виконанні нагадує терасоподібну динаміку барокової доби. Цей підхід разом з деталізацією метричної пульсації, використанням акцентування, артикуляційних прийомів, які відтіняють емоційно-образні гранці поетичного тексту, сприймаються як альтернатива традиційних для романтичної палітри хвилеподібних нагнітань та спадів звучностей.

Ще одним німецьким твором, що привернув увагу китайських співаків, є мотет «*Locus iste*» А. Брукнера, написаний у 1869 році на латинський текст для щорічного святкування посвяти церкви. Інципіт «*Locus iste a Deo factus est*» перекладається як «Це місце було створено Богом». Брукнер пише цей твір для чотирьохголосного хору без супроводу для освячення обітної каплиці у Новому соборі в Лінці, в Австрії, де Брукнер працював соборним

органістом. Брукнер присвятив роботу Оддо Лойдол, одному зі своїх учнів Віденської консерваторії.

У церковних хорах Антона Брукнера переважають літургійні католицькі тексти, що входять до служби офіція та меси, зокрема реквієму. Превалювання цих текстів над нелітургійними цілком закономірно: все життя і творча діяльність композитора була безпосередньо пов'язана з храмом і багато хорів створювалися майстром для супроводу конкретних служб. Оскільки в ХІХ столітті мовою католицизму залишалася латинь, основу більшості хорів Брукнера за традицією складала латинська мова.

Щодо жанрової природи малих церковних хорів Брукнера примітно, що одні дослідники (наприклад, Х. Кроуфорд [202], І. Білецький [15]) називають ці твори мотетами, інші — жанрами католицької літургії: антифонами, градуалами, гімнами і т. п. (наприклад, Д. Локотьянова [100], С. Штайнбек [233]).

Мотети А. Брукнера, з одного боку, стали яскравим втіленням тенденції часу та пов'язані з відродженням старовинного стилю, а з іншого боку, в них проявився індивідуальний стиль майстра, що позначилося у сміливій гармонічній мові із запровадженням дисонансів, зіставленням далеких акордів, несподіваних гармонічних переходів, принципів динамічного контрасту, імітації в секунду, терцію, секвенціювання. У мотетах, на думку дослідників, відбилася найважливіша властивість брукнерівського генія — злиття щирої віри та витонченого раціоналізму.

Композиція твору «*Locus iste*» не має очевидних технічних складнощів, може виконуватися церковними хорами та професіоналами, часто співається під час церковних посвячень. Мотет написаний у До мажорі, містить 48 тактів і звучить близько трьох хвилин. Текст концентрується на концепції священного місця, заснованої на біблійній історії Сходження Якова. Наведемо текст хору з перекладом:

Locus iste a Deo factus est,

Це місце було створено Богом,

<i>inaestimabile sacramentum,</i>	безцінне таїнство;
<i>irprehensibilis est.</i>	воно бездоганне.

Брукнер структурував три рядки тексту у тричастинній репризній формі АВА *da capo*, що замикається кодою, в якій розділ А містить перший рядок, обрамляючи другий і третій. Пітер Штрассер [234] припускає, що цей твір відображає такі елементи архітектури, як симетрія форми *da capo* і використання мотивів, що нагадують будівельні блоки.

Ця формотворча ідея може бути трактована й інакше — як структура *abaб* з кодою (*Deo*) заснована на протиставленні хорального письма крайніх розділів центральному поліфонічному розділу, заснованому на ритмічній імітації (басовій пропості відповідають три верхніх голоси). Однією з визначних характеристик брукнерівського письма, що проявляється у творі, є секвенція з кроком у велику секунду, використана в кульмінації.

Мотет розпочинається в темпі *Allegro moderato* гомофонною фактурою. Макс Ауер зазначає, що чудова робота перегукується з «*Ave verum*» Моцарта, А. Кроуфорд Хауї вказує, що твір «починається з моцартівських фраз, але незабаром запроваджує характерні брукнерівські прогресії» [213]. Повторення першого рядка, починаючись на один ступень вище, позначається *mf*, підтверджуючи «*a Deo factus est*» все вище та сильніше, потім повторюючи його м'яко. Музикознавець Ентоні Карвер [199] відзначає тут, як і у багатьох піснях Брукнера, ізоляцію басової партії у структурно важливих точках. Бас також починає другий рядок з нового висхідного мотиву, зазначеного *f*; верхні голоси йдуть у гомофонії. Рядок повторюється як послідовність на цілий тон вище, позначаючись гучнішою динамікою *ff*.

Після паузи в половину такту тенор співає раптово на *pp*. Протягом усього розділу лише верхні голоси без басової основи співають хроматизмами, починаючи з невизначеної тональності. У поступовому крещендо інтенсивність звучання збільшується, але лише до *mf*. Після чергової перерви у половину такту повторюється перший рядок. Замість останнього «*factus est*» слово «*Deo*» розширюється до єдиної фрази в іншому

складі, складаючи заклинальне враження. Це призводить до тривалої загальної паузи, перш ніж слова «*a Deo, Deo factus est*» повторюються востаннє, завершуючись «мирно і безтурботно».

Зважаючи на відсутність значних труднощів, виконання хором університету Фудань відзначається раціоналістичними тенденціями відповідно до раціоналістичного модусу творчості Брамса. Диригент спирається на темпову єдність. У кінці кожної строфи присутні невеликі уповільнення руху, що асоціюється з диханням живого людського мовлення, а також внутрішньосмислові відтінки ключових слів. Диригент укрупнює кожне слово, надаючи йому вагомості смислу, підкорюючи логіці музичної строфи.

У виконанні також відчутною є внутрішньотактова метрична пульсація, що сполучається з мікроакцентами на верхівках мелодичних фраз. Деталізація тексту реалізується завдяки використанню добре поставлених співацьких голосів, масивне звучання яких досягається за рахунок внутрішнього вібрато. Концертний відтінок інтерпретація набуває в кульмінаційних епізодах, де максимальна фактурна щільність сполучається динамічним нагнітанням та спиранням на зручні теситури.

Піднесений чотириголосний градуал «*Os justi*» А. Брукнера був написаний у 1879 році на прохання регента хору у монастирі Св. Флоріана Ігнаца Трауміхлера. Текст градуалу взято з Псалма 37: 30–31. У «*Os justi*», за словами самого композитора, були застосовані Цециліанські принципи: з початку градуалу виключено знаки альтерації, септаккорди, квартсекстакорди та інші сучасні засоби музичної мови. Мотет «суворо» модальний: починаючись і закінчуючись у лідійському ладі, з фуговою середньою частиною, він завершується міксолідійською каденцією та стихаючими повторами Фа мажорного тризвуку. Другий розділ (форма *aba1*) за характером тематизму асоціюється із старовинною поліфонією. Ще один елемент архаїки — унісонно викладене «*Alleluja*» наприкінці мотету.

Динамічні контрасти, як і в багатьох інших мотетах Брукнера, відображають емоційно-смісловий рух тексту.

Виконання мініатюри хором університету Фудань характеризується монотембральністю. Єдність художніх устремлінь, висока музично-співацька культура та технічна майстерність кожного учасника колективу сприяє не тільки формуванню загального тембрового колориту хорової п'єси та гнучкому варіюванню тембрових кольорів. Майстерне володіння тембровою палітрою голосу дозволяє співакам рельєфно відтінити або акцентувати складові виконавської інтерпретації. Диригент приділяє особливу увагу до заключних зворотів в кінці кожної з фраз. У трактовці хору прослідковується формування єдиної динамічної хвилі, досягнення інтонаційної верхівки та поступовий спад емоційної напруги. Вуалюється віршовий ритм за рахунок тактової метрики, що сприяє укрупненню синтаксичних структур. Виходячи з цього, строфічність в досліджуваній інтерпретації витісняється на периферію слухацького сприйняття. Домінуюча роль зміщується на масштабні смислові побудови.

Приваблює китайських виконавців й хорова творчість Р. Шумана. Значною мірою інтерес композитора до цієї жанрової сфери пояснюється спілкуванням композитора з хоровими колективами, оскільки він займався безпосередньо хормейстерською діяльністю. Відомо, що у 1840-х роках Шуман керував декількома хорами. Він брав активну участь у створенні Дрезденського хорового товариства. Потім саме там відбувалися репетиції та виконувались його хорові твори.

Р. Шуман написав достатньо цікавих творів для хору без супроводу: цикли «Шість пісень для чотириголосного чоловічого хору», «Три пісні хору», «П'ять пісень на вірші Роберта Бернса для змішаного хору», «Чотири пісні для змішаного хору», «Романси і балади для змішаного хору», «Різдвяна пісня» для сопрано, хору та оркестру та багато інших опусів.

Хорове письмо твору Р. Шумана відрізняється природністю та зручністю голосоведення. В його хорових творах мелодія стає основою

хорової фактури. Великого значення набуває фортепіанний супровід, який стає не стільки акомпанементом хору, скільки повноправним органічним елементом музичного цілого, нерідко відіграючи самотійну роль. Це цілком зрозуміло, оскільки творче мислення композитора було пов'язане саме з фортепіано.

«Zigeunerleben» («Життя циган») — остання з «Drei Gedichte» («Трьох віршів») опусу 29, створеного на слова з віршів «Циганське життя» Емануеля Гейбеля. Хоча Гейбель не дуже відомий сьогодні, за часів Шумана він був досить популярним автором. «Zigeunerleben» написаний для квартету, проте бурхливість п'єси добре вписується у великий хор, і саме так її зазвичай виконують. Існує чимало критичних теорій, чому Шуман вважав циган такими привабливими. Деякі коментатори стверджують, що Шуман ототожнював себе з циганом — людиною, яка постійно рухається від страждань та вигнанні. Шуман був наступником Шуберта, приреченого Мандрівника, і попередником Вагнера, який прагнув спокути. Інші дослідники пов'язують бродячий характер цигана з тією пристрасною стороною характеру Шумана, яку він називав Флорестаном. На відміну від централізованого, міського, бюрократичного та мілітаристського життя дика, чуттєва, швидкоплинна й некерована природа циган захоплювала німецьких митців XIX століття.

Шуман створив справжню романтичну баладу з наскрізним розвитком, в основі якої — тричастинний репризний принцип. Наведемо слова балади:

Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig da regt's sich und raschelt und flüstert zugleich.	У тіні лісу, в гілках бука там ворухиться, шелестить і шепоче одночас.
Es flackern die Flammen, es gaukelt der Schein um bunte Gestalten, um Laub und Gestein.	Полум'я мерехтить, світло бовтається про різнокольорові форми, про листя і скелі.
Das ist der Zigeuner bewegte Schar mit blitzendem Aug' und wallendem Haar, gesäugt an des Niles geheiligter Flut, gebräunt von Hispaniens südlicher Glut.	Це циганський натовп з блискучими очима і розпущеним волоссям, вигодуваний освяченою повенню Нілу,

Um's lodernde Feuer in schwellendem Grün
da lagern die Männer verwildert und kühn,
da kauern die Weiber und rüsten das Mahl
und füllen geschäftig den alten Pokal.

Und Sagen und Lieder ertönen im Rund,
wie Spaniens Gärten so blühend und bunt,
und magische Sprüche für Not und Gefahr
verkündet die Alte der horchenden Schar.

Schwarzäugige Mädchen beginnen den Tanz,
da sprühen die Fackeln in rötlichem Glanz,
es lockt die Gitarre, die Cymbel klingt,
wie wild und wilder der Reigen sich schwingt.

Dann ruh'n sie ermüdet vom nächtlichen
Reih'n;
es rauschen die Buchen in Schlummer sie ein.
Und die aus der glücklichen Heimat verbannt,
sie schauen im Träume das glückliche Land.

Doch wie nun im Osten der Morgen erwacht,
verlöschen die schönen Gebilde der Nacht;
es scharret das Maultier bei Tagesbeginn,
fort zieh'n die Gestalten, wer sagt dir, wohin?

дублений південними вуглинками Іспанії.

Навколо палаючий вогонь в зелені
там люди дикі та сміливі,
там жінки присідають і готують їжу
і зайнятий наповненням старої чашки.

І лунають по колу легенди і пісні,
як іспанські сади, такі квітучі й барвисті,
і магичні заклинання на страждання та
небезпеку
— проголошує старенька натовпу, що
слухає.

Чорноокі дівчата починають танець
там смолоскипи розбризкуються в
червонуватому блиску,
він заманює гітару, яка звучить цимбел,
як дико й дикіше гойдається хоровод.

Потім вони відпочивають, втомлені від
нічних лань;
буки кидаються в сон.
І вигнаних із щасливої батьківщини,
уві сні вони бачать щасливу землю.

Але коли на сході прокидається ранок,
згасають прекрасні форми ночі;
лапи мула на світанку,
фігури рухаються далі, хто тобі скаже куди?

Твір Шумана складається з декількох розділів (куплетів), зміна музичного матеріалу яких відбувається при зміні віршової строфи. В цілому вибудовується наступна схема: А В С D E F А. Проте всі розділи пов'язуються єдиним тематизмом та єдиним фортепіанним рухом. Починається твір двома тактами вступу, які повторяться й перед останнім проведенням куплету А. Вони задають пружний ритм та налаштовують, неначе театральна інтерлюдія, на події, які будуть відбуватися на сцені.

Перші два куплети (мі мінор) формують своєрідну пісенну форму (aabb) з традиційними для неї повторенням тематичного матеріалу розділів. Композитор використовує просту мелодію в партії сопрано, що дублюється в терцію альтами (Приклад 3.6).

Приклад 3.6.

«Zigeunerleben», тт. 2–4

Belebt [animated]

Soprano *p* Im Schat - ten des Wal-des, im Bu - chen-ge-zweig,

Alto *p* Im Schat - ten des Wal-des, im Bu - chen-ge-zweig,

Після цього підключаються тенори та баси, створюючи повну гармонічну вертикаль. Завершується куплет унісонним співом, нагадуючи гетерофонні народні наспіви.

У другому куплеті, в якому перед слухачем з'являється образ циганського табору, Шуман використовує акорд подвійної домінанти, що на фоні діатонічних гармоній попереднього куплету звучить таємничо та орієнтально. Третій куплет привносить нове ладове забарвлення (Соль мажор). Мова йде про полум'я, саме тому композитор користується імітаційними прийомами. Тема передається ніби з низу до верху, маюючи зростаюче полум'я циганського вогнища (Приклад 3.7).

Приклад 3.7.

«Zigeunerleben», тт. 19–20

mf Um's Feu - er,

mf Um's lo - dernde Feu - er,

mf Um's Feu - er in schwellendem Grün,

mf Um's lo - dernde Feu - er in schwellendem Grün, da

Наступний куплет — починається на *ff*. Це центральний розділ всієї композиції. В тексті мова йде про пісню. Саме тому, ймовірно, змінюється тип викладу, зокрема й акомпанементу. З'являється хоральна фактура, а звучання починає нагадувати гімн.

П'ятий куплет — це галерея образів різних циган. Рядки куплету розподіляються між сопрано, альтом, тенором та басом соло по черзі. В наступному куплеті представлений спів жіночою та чоловічою групами. Проте вже в цьому куплеті повертається вихідний настрій твору на слова «І вигнаних із щасливої батьківщини, уві сні вони бачать щасливу землю».

Нарешті останній сьомий куплет — це точна реприза перших двох куплетів (тобто простої двочастинної форми) з невеликою кодою. Проте Шуман знімає репризу першого розділу (а) та вокальну партію другого розділу, включаючи останню тільки на каденційних фразах. Таким чином йому вдається текст одного куплету сумістити з музикою двох. При виконанні цього опусу часто вдаються до використання тамбурина та трикутника, що зазначено на початку партитури.

Хору Шанхайської консерваторії вдається відтворити справжнє театральне дійство, яким, по суті, й є цей хоровий опус. Диригент намагається рельєфно відтінити темпову контрастність кожного куплету пісні. Характерною особливістю цієї інтерпретації є агогічна свобода внутрішнього руху між розділами. Диференційована сполука «хвилеподібної» динаміки з яскравими, загостреними контрастами свідчать про творче заломлення виконавських традицій музики епохи Романтизму. Цей тип інтерпретації можна назвати процесуально-романтичним або авторським.

3.3 Традиції англійської хорової музики в контексті сучасної шанхайської хорової культури

Хорова музика англійських композиторів міцно закріпилася у виконавській практиці і концертному житті сучасного Китаю. Твори таких видатних авторів, як Б. Бріттен, А. Баллард, Е. Л. Веббер, Е. Елгар, Дж. Раттер, Б. Чілокотт, Р. Роджерс сьогодні складають вагому і значну в художньому плані частину репертуару китайських колективів. Проте, при очевидній затребуваності історичні та теоретичні аспекти творчості британських композиторів ХХ — ХХІ століть у контексті сучасної шанхайської хорової культури досі не ставали предметом спеціального музикознавчого дослідження.

Вивченням проблем розвитку хорової культури Великобританії займався цілий ряд вчених. Так, вагомим авторитетом користуються роботи Л. Ковнацької. У своїх дослідженнях музикознавиця систематизує відомості про хорову музику на території Туманного Альбіону, характеризує процес її еволюції та аналізує творчість провідних композиторів [77]. Окремі питання, пов'язані з хоровою творчістю сучасних британських митців, представлені у статтях Ю. Кучурівського [91].

Хорова музика британських композиторів другої половини ХХ століття стала невід'ємною частиною сучасної китайської хорової культури: вона лунає у концертних залах, на фестивалях хорової культури, конкурсах тощо. Вихід англійської хорової музики за межі власного культурного простору, на думку Ю. Кучурівського, є вкрай важливим, враховуючи багатовікову «замкнутість» професійної музики Британії та її відстороненість від культурного життя континентальної Європи.

Хорові опуси Е. Л. Веббера, Дж. Раттера, Б. Чілокотта у колі музикантів-професіоналів часто називають «простими», «легкими». Порівнюючи їх із хоровими полотнами композиторів-класиків, ці твори, на перший погляд,

дійсно здаються дещо спрощеними. Проте Кучурівський пояснює це зв'язком з національними традиціями хорової британської музики та її генезисом.

Хорова творчість Б. Бріттена, чий «Воєнний реквієм» увійшов до скарбниці світового музичного мистецтва, виявляється одним з провідних напрямів дослідницької уваги. Л. Ковнацька докладно вивчає питання взаємозв'язку композиторського стилю Б. Бріттена з національними традиціями вокально-хорового мистецтва. Нажаль, імена композиторів нового покоління британської хорової культури досі залишаються невивченими. Зміна національно-культурного контексту та орієнтованість їхньої музичної мови на інші засоби музичної виразності вплинула, як зазначає Ю. Кучурівський, «багато в чому — на «чисте», без академічного інтелектуалізму відродження національних традицій, а також на актуальну з останньої чверті минулого століття естетику “нової простоти”» [91, с. 201].

Однією з найголовніших проблем, які виникають при вивченні музики Британії — це її національна ідентичність. Так, Л. Ковнацька гостро ставить проблему співвідношення понять «британська» і «англійська» музика, пов'язуючи це з національно-етнічною специфікою розвитку музичної традиції досліджуваних територій та враховує значення складних культурних взаємодій етносів, що визначили особливості музичного фольклору британських островів. Ця етнічна строкатість вплинула на розвиток професійної музики, що надає терміну «британська» пріоритет. Принципова позиція Ковнацької видається вкрай важливою, адже змішаність етнічних традицій Лондона вплинула на творчі індивідуальності Дж. Раттера, Е. Л. Веббера, а національна строкатість Оксфорда визначила з комунікативний потенціал музики Б. Чілокотта тощо.

Л. Ковнацька аргументує уявну простоту британської хорової музики генетичною схильністю нації до побутового хорового музикування, що актуалізується в умовах естетики «нової простоти» музичної мови на рубежі XX–XXI століть.

Проте важливою особливістю британської професійної хорової музики є її спаяність з духовно-релігійними ідеями, що породжує її усвідомлення як національно ідентичної. Таке положення речей було обумовлено історично — організацією концертного життя в Англії в XVIII–XIX століття, на думку Ковнацької, значенням творчої постаті Г. Генделя і його ораторіальної спадщини для англійської культури. Хорова творчість Генделя визначається британцями одною з найвищих точок їхніх хорових традицій, що кристалізувалася відповідно в межах церковного виконання. Гендель зміг адаптувати традиції національного хорового сакрально-релігійного змісту до творів концертного виконання і заклав основи закономірного звернення британських композиторів другої половини XX століття до жанрів меси та реквієму.

Р. Чілкотт «Джазова меса». Одним з жанрових експериментів можна вважати джазову месу, яка поєднала культурні пласти релігійної музики та джазу, далекі, на перший погляд, від процесів синтезу та синкретизму.

Меса як єдиний циклічний музичний твір сформувалася у XIV столітті, вимагаючи строгої послідовності п'яти традиційних частин. Одним з найбільших та монументальних жанрів музичного мистецтва меса стала в епоху Відродження (хорові поліфонічні меси *a capella* Дж. Данстейбла (Англія), Г. Дюфаї, І. Окегема, Я. Обрехта, О. Лассо (Нідерланди), Дж. Палестрини, Дж. Габріелі (Італія), Т. Л. де Вікторії (Іспанія)). Подальший розвиток меси відбувався у напрямку посилення концертності (Бароко) та симфонізації жанру (друга половина XVIII — початок XIX століття). У XX столітті меса стала свого роду «жанровою константою» (термін О. Кальченко [3]) у плюралістичних тенденціях мистецтва того часу. Вона вийшла з під куполу церкви та набула популярності вже як концертний духовний жанр (меси Л. Бернстайна, А. Казелли, К. Дженкінса, Ф. Пуленка, А. Пярта, І. Стравінського, Ю. Фаліка). Хоч інваріант жанру меси у цих творах зберігається, проте в умовах стильової багатокomпонентності XX століття, за словами О. Кальченко [70], він активно модифікується за рахунок

взаємопроникнення духовного та світського начал, а також синтезу різних техніко-стилістичних прийомів. Такий підхід відкриває безмежність шляхів оновлення жанрового канону. Як зазначає Л. Д'ячкова, неоканонічне трактування жанру «значно розширює межі традиції, народжує нові образи, історично новий спосіб організації і розподілу композиційного матеріалу, <...> нові смислові глибини <...> вербальної і музичної поетики» [50, с. 83].

Кількість джазових мес невелика, тим не менш, усі вони відразу завоювали любов та визнання публіки. Серед найбільш відомих наведемо «Месу у стилі джаз» Ф. Сікстена (1996), «Латинську джазову месу» М. Воллінгера (Martin Völlinger «The Latin Jazz Mass», 2013), «Месу у блакитних тонах» У. Тодда (Will Todd «Mass in Blue», 2003), «Джазову месу Св. Петра» Г. Сміта (Gregg Smith «Jazz Mass for Saint Peters», 1972), та «Маленьку джазову месу» Б. Чілкотта (B. Chilcott «A Little Jazz Mass», 2004). Серед перелічених творів останній став дуже популярним серед виконавців та слухачів, зокрема й у Китаї.

Симптоматично, що більшість з відомих нам джазових мес з'явилася саме на території держав-апологетів протестантської церкви. Цей факт ймовірно не є випадковим, адже музичний супровід релігійного дійства у цих країнах не передбачає суворого слідування церковному регламенту. Більшість релігійних установ на територіях цих держав поєднані гаслами протестантської теології, яка вельми лояльно ставиться до музикування у храмовому просторі. Навіть музика джазової традиції з усім спектром її смислів, що, на перший погляд, входять до протиріччя з культовим співом, допускається до богослужіння (до речі, перша джазова меса Ф. Сікстена була виконана у церкві). Оновлення музичних засобів Літургії стає важливим кроком на шляху до її популяризації з метою залучення більшої кількості мирян, з іншого боку — актуалізує процес секуляризації меси, виходу її з під впливу церкви та закріплення за нею статусу твору духовної концертної музики, особливо у країнах інших релігійних уподобань.

Ю. Холопов називає месу одним з найголовніших масштабних жанрів середньовічно-ренесансного мистецтва, що має давню історію: «у месі закладена глибока ідея, що представляла один з великих поступових кроків у розвитку людського духа» [164, с. 40]. Як зазначає вчений, «зосередженням усього є прилучення — причащення до символічно відтвореної жертви боголюдини на хресті за допомогою вбирання душею всього, що відбувається на літургії, глибокого психологічного переживання, націленого ну внутрішнє оновлення» [164, с. 41]. Таким чином музична сторона літургії стає дуже сильним засобом впливу на душу людини.

З іншого боку, Ю. Холопов наголошує, що «один зі згубних тупиків на шляхах митця ХХ століття — небезпека впасти до банальності, вульгарності у прагненні до успіху <...>. Така спокуса може представляти всякого роду банальність при зверненні до джазу» [164, с. 164]. Приводом звернення композиторів до джазової стилістики («художнього джазу» за визначенням Холопова) може стати сценарій твору та бажання спілкування з широкими верствами слухацької аудиторії. Проте головною ознакою такого «художнього джазу» є збереження індивідуального композиторського стилю у протизвагу позаособистісної імпровізаційності джаз-сетів.

Суворі обмеження, що обмежують композитора, який створює духовний твір у джазовій стилістиці, ще більш актуальними стають й для виконавців, перед якими виникає завдання не зіпсувати виконання твору «перехилом» в сторону тієї або іншої стилістики та підтриманні балансу між джазовою та сакральсько-церковною культурою. Ще більш складним це завдання видається для хорових колективів, для яких меса як вид сакрального дійства є чужим, від самого початку секуляризованим поняттям, а виконання нотного тексту меси є не більш ніж концертним завданням.

Меса Б. Чілкотта цілком може вважатися прикладом «художнього джазу». Особливий статус їй надає зв'язок (хоча й непрямий) з надзвичайно масивним пластом музики храмової традиції. Маленька джазова меса — це духовний твір, написаний на оригінальній латинській текст зі збереженням

основних складових частин меси. Тим не менш, ступінь віддаленості твору від первинного вигляду жанру виявляється дуже відчутною. Перш за все, віддалення від жанрового прототипу відбувається за рахунок синтезу традицій церковного музикування та джазу. Боб Чілкотт (народився у 1955 році) — британський композитор, який працює в різних жанрах, проте найбільшу увагу приділяє хоровим творам та проводить активну пропаганду хорового співу в усьому світі. Його твори об'єднують традиції англійської хорової музики, інтонації англійських народних пісень, григоріанського хоралу, англійських гімнів, спірічуелсів, джазових гармоній. Зацікавленість композитора музикою «третьої течії» виникла як результат його спільної роботи з відомими джазменами. Як зазначає сам композитор, «я завжди любляв джаз. На початку своєї кар'єри я працював час від часу у якості аранжувальника у вже тепер неіснуючому оркестрі радіо БіБіСі10, та у якості члена “King’s Singers” мені достатньо пощастило працювати з такими артистами, як Джорж Шерінг, Річард Родні Бенет, Джон Данкворс, Арт Фармер та біг-бендом WDR11» [200, с. 4, переклад з англ. — мій — Г.Ц.].

«Маленька джазова меса» написана для високих голосів. Її перше виконання відбулося у 2004 році на міському хоровому фестивалі у Новому Орлеані. Інструментальний супровід твору написаний цілковито у манері вільної імпровізації, властивій джазовій музиці. Так в оригінальній партитурі зазначено тільки фортепіано. Тим не менш, композитор у примітках до твору заохочує виконавців до вільної трактовки акордової структури та додаванню ударних та контрабасу, які б могли бути доречними: «Партія фортепіано може бути виконана як написано, так і використана як інструкція. Контрабас та барабани можуть приєднуватися вільно» [200, 4].

Дефініція «маленька» джазова меса відноситься, найімовірніше, до тривалості звучання твору, адже меса надзвичайно компактна: виконання усіх частин циклу, за приміткою автора, займає не більше 12 хвилин. Завдяки

¹⁰ British Broadcasting Corporation — «Британська мовленева корпорація».

¹¹ Big Band des Westdeutschen Rundfunks.

цьому твір виявляє концентрованість музичних подій, нові теми змінюються дуже швидко та майже не підлягають розвитку, а меса починає нагадувати джазовий міні-сет.

Меса Чілкотта включає п'ять частин у дещо незвичній послідовності ординарію меси: *Kyrie Eleison*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* та *Agnus Dei* (за відсутністю *Credo*). Такий пропуск частини дозволяється та не становить порушення ординарію.

Текст *Kyrie* складається традиційно з трьох окликів — *Kyrie eleison*, *Christe eleison* та знову *Kyrie eleison*, кожний з яких повторюється тричі. Такий порядок зберігається й у Джазовій месі за тим виключенням, що кількість повторень зростає за рахунок реплікацій окремих слів. Окрім того форма *Kyrie* також незвична: це трьох-п'ятичастинна репризна структура, загальна композиція якої може бути представлена схемою АВАВА. Відсутнє також й традиційне чергування між хором та канторами (або напівхорами) у повторенні кожної фрази, яке реалізується між окремими розділами (між *Kyrie* та *Christe*). Слова *Kyrie* подаються у поліфонічній фактурі, а *Christe* — хоральній, гомофонно-гармонічній, що забезпечує опонування типів викладу на відстані.

Загалом у першій частині джазова ідіоматика виражена достатньо активно: якщо забрати текст, складно визначити причетність твору до церковних (хоча й дуже вільних протестантських) традицій музикування. Дуже яскраво проявляє себе власне джазова гармонія як в акомпанементі, так і в хоровій партії. Гармонія *Kyrie* дисонантна, а ладова система хроматизована та знаходиться під впливом «блюзового» ладу з великою кількістю мелодичних звукоступенів у кожному акорді. З перших тактів вступу з'являються септ-, нон- та ундецимакорди, функціональні відносини між якими замінюються фактурними принципами «сціплення» блок-акордів (особливо яскраво — тт. 20–22, 48–49), які потовщують мелодичну лінію, завдяки чому остання набуває гармонічно наповненого, дисонантного звучання.

Яскравість гармонічних співставлень підкреслюється й гострим синкопованим ритмом у різних шарах фактури, завдяки якому утворюються нові, подекуди неочікувані акценти у прочитанні старовинних строк латинського тексту (Приклад 3.8, тт. 7–10).

Приклад 3.8



Зазначимо, що сам мелодичний малюнок партії сопрано (ізолювано) на початку твору також нагадує традиційний григоріанський наспів (низхідна направленість у поєднанні з низхідними секундовими інтонаціями). Літургічній традиції виконання меси також частково відповідає й наявність розспівів складів тексту, хоча кожний зі складів розспівується не більше ніж двома звуками, становлячи приклад силабічного співу, який є характерним для виконання хоралів.

Правильна трактовка хоровим колективом твору, звичайно, неможлива без глибокого розуміння диригентом всіх стильових рівнів, що характеризують твір. Інтерпретація хоровим колективом шанхайського університету Фуданя першої частини нотного тексту меси майже класична, з точним дотриманням основних композиторських позначок, тим не менш, зважаючи на стильове амплуа твору, виникають певні відхилення. Музика Кугіе звучить дуже піднесено та благородно. Професійність колективу проявляється у збалансованості звучання чоловічих та жіночих голосів, які складають гармонійне ціле. Джазовий регламент визначається через неточність початку окремих фраз та вельми імпровізаційному підході до акомпанементу виконавцями інструментального ансамблю (використання двох фортепіано).

У наступному розділі меси — Gloria — направленість композиторських переваг не змінюється. Піднесений настрій, характерний для Великого

славослов'я, у месі Чілкотта зберігається, хоча й повністю підпорядковується джазовій стилістиці.

Текст гімну «Gloria in excelsis Deo» є одним з видатних зразків християнської прози. За змістом рядка тексту Gloria розпадається на три підрозділи: молитву до Бога Отця (1–9), христологічний (10–13) та заключну молитву до Трійці (14–17). Композитор використовує увесь текст молитви, аналогічно розподіляючи його на три розділи (схематично АВА), що є традиційним відносно формотворчого канону месі.

Характерною ознакою Gloria є текстомузична структура, що відображається, перш за все, у групуванні строк, що складаються у так звану рядкову форму. В месі Чілкотта, незважаючи на кардинальну зміну музичної стилістики, такий рядковий принцип частково зберігається: кожна з текстових ліній відділена зупинкою музичного руху. Зціплення поспівок у групах строк виявляє повторність (особливо зі словом Gloria). Якщо представити схематично музичний матеріал кожної строки, виявляється й певна закономірність повтору поспівок. Окрім того, їх спорідненість зберігається навіть за умов появи нового тексту у новому голосі (Laudamus у тенорів та басів). Таким чином зберігається традиційний для Gloria розвиток поспівок як системи повторів.

З перших тактів слухача підхоплює вихор пружних синкоп та свінгу (Quick 4 with swing). Мелодика першого розділу, звичайно, дуже далека від церковних традицій виконання цього тексту, проте спостерігається певний паралелізм у його озвучуванні. Так, для Gloria є характерною силабіка, відсутність орнаментики та наскрізний розвиток мелодії. Аналогічні параметри мелодичної лінії відповідають й мелодії першого розділу месі Чілкотта.

Звуковий патерн, який обирається як основна гармонічна ланка першого розділу частини складається з двох акордів кварто-квінтового співвідношення (A-9-D-7), навколо яких обертаються усі гармонічні події. У якості фактурного прототипу цього розділу месі був обраний

чотирьохголосний моноритмічний хорал, звукове наповнення якого значно перетворюється засобами дисонуючих добавлених тонів та неочікуваних акцентів (Приклад 3.9, тт. 54–56).

Приклад 3.9

The image shows a musical score for a four-part vocal choir. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The lyrics are written below the notes: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a!". The music features a monorhythmic, four-part setting with various dissonant intervals and accents. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass staff has a more rhythmic, eighth-note accompaniment.

Середній розділ — лірична середина (*Slow fell*) з відтінком імпровізаційності, що відзначається з перших нот інструментального вступу. Значно насичується гармонічна вертикаль (септакорди, нонакорди, ундецимакорди), що призводить на слова «*Miserere nobis*» до кульмінації частини, після чого повертається матеріал першого розділу, що завершується кульмінацією-зривом на *fff* (т. 141). У середньому розділі (*Domine*) відбувається звернення до ладових структур, що не вміщують півтонів. Проте це не пентатоніка у класичному її розумінні (широкий діапазон), хоча вплив цієї ладової структури є безперечним. Композитор постійно вдається до зміни фактурних форм викладу матеріалу (двохголосся, п'ятиголосся, соло на гармонічній педалі, поліфонічне чотирьохголосся), ніби намагаючись за умови строгого регламенту відтворити всі можливі типи хорового складу.

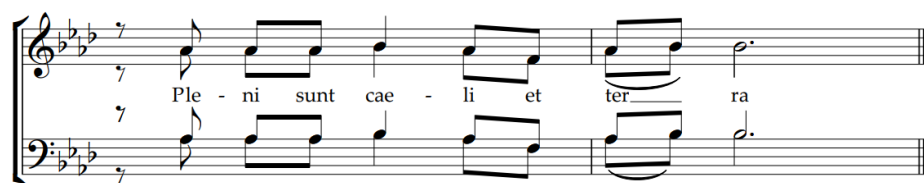
При виконанні цього розділу хором шанхайського університету Фуданя обрана у першому розділі інтерпретаційна стратегія зберігається, зокрема мова йде про дотримання загальної імпровізаційної направленості при дотриманні тексту. Темп першої частини (208 ударів на хвилину) відповідають текстові, проте середній розділ виконується скоріше, ніж затребувано у партитурі. Невідповідність надає певної сумбурності та майже не залишає місце контрастові, який стає головним чинником формотворення *Sanctus*. Окрім того, висока швидкість не дає можливості організувати

відповідну кульмінацію, в результаті чого смислові акценти зміщуються та перестають відповідати поетичному текстові.

Sanctus — ліричне ядро меси, її тиха кульмінація. Це — єдиний у месі гімн, текст якого складений на основі Писання як з'єднання старозавітного гімну з книги Ісаї, тексту гімну серафимів «Свят, свят, свят Господь Саваот!» та новозавітного гімну, який співав народ при вході Ісуса в Єрусалим «Осанна синові Давидовому!». Традиційно складова форма тексту, що складається з двох самостійних пісень Sanctus і Benedictus, визначає смислову двочастинність літургійної форми. Проте Чілкотт розділяє ці два піснеспіви і що, зважаючи на позначку *attacca*, вже утворює міні-цикл в рамках цілого.

Композитор зберігає традиційний текст, що розспівується у хоральній фактурі шістьома голосами у синкопованому ритмі. За стилістикою це — «джаз-колискова». Відсилка до аутентичного храмового співу відбувається лише на словах «Pleni sunt caeli et terra gloria tua», коли голоси у гетерофонній манері «збігаються» в октаву, партія акомпанементу призупиняється (тт. 154–155) та на поверхню лише на мить виступає уривок хоральної мелодії, дуже схожої на григоріанський хорал (Приклад 3.10).

Приклад 3.10



У виконавському відношенні головною перевагою Sanctus є баланс хорових партій, який дає можливість прозвучати тонким обертонам гармоній частини. Проте з іншого боку, намагання відтворити усі тони співзвуч, ймовірно, призвело до динамічного розбалансування, адже затребуване у нотному тексті *piano* (навіть із позначкою *espressivo*) майже не відчувається. До того ж саме у цій частині (зважаючи на відносно повільний темп) явними стають артикуляційні особливості китайських виконавців та спосіб

відтворення окремих звуків. Незважаючи на акуратну імітацію необхідних звуків тексту, все ж явними залишаються відмінності у вимові звуків «с» та «ш» та пом'якшенні окремих приголосних (наприклад, звук м'який «н» замість твердого у слові «sanctus»).

Музика *Benedictus* — безперервне джерело руху з опорою на латино-американські танцювальні ритми з кульмінацією на словах *Hosanna*. Ігрове начало частини закладено не тільки у метро-ритмічній пульсації, а й у характері багатоголосся (наявність перекличок між різними групами голосів).

Виконання четвертої частини хором шанхайського університету Фуданя просякнуто духом концертного естрадного виконавства. Відчуття релігійного дійства, закладене у сакральних словах частини, зовсім втрачається, адже партії виконуються у імпровізаційно-розслабленій манері. Та навіть не зважаючи на фактичне дотримання нотного тексту, диригентові вдається перетворити музику *Benedictus* на вільний діалог різних голосів, вступ яких у слухацькому сприйнятті не регулюється певним регламентом, а підпорядковується миттєвим законам джаз-сесій.

Наступний розділ — натхненний блюзом *Agnus Dei* — просякнутий меланхолією та скорботою. Літургичний смисл цієї частини — це звернення живих у смиренні та скорботі за «Тим, хто став жертвою на Хресті та врятував їх», молитва про помилування та дарування миру. Це єдина частина, яка починається з соло високих жіночих голосів (тт. 203–210), що співають у експресивній мелізматичній манері, навіть не зважаючи на тиху динаміку. Низхідний напрямок руху мелодії, оспівування та ламентозні інтонації фарбують звучання частини у лірично-скорботні тони. Згідно з каноном меси форма частини не слідує канону «новий текст — нова мелодія». Це — куплетно-варіантна (aa1a2a3a4) форма, що побудована на єдиному інтонаційному матеріалі, демонстрація якого супроводжується амплітудою фактурних форм (від одноголосся до розвинутого поліфонічного багатоголосся).

Подальше підключення низьких за теситурою голосів призводить до місцевої кульмінації на словах *Miserere* в октавному дублюванні. Таким чином композитор у крайніх точках форми (зокрема кадансах) встановлює зв'язки з жанровим архетипом — монодичною месою. Окрім цього, у цій частині Чілокотт вдається до засобів поліфонічного розвитку. Зокрема у тактах 223–229 з'являється канон, у тактах 239–248 відбувається активна поліфонічна взаємодія двох контрастних фактурних пластів (мелізматичних партій верхніх голосів та моноритмічного хорального пласта нижніх). Кульмінація частини та усього твору зосереджена на останніх словах *Dona nobis pacem* (Даруй нам мир), що представляє собою послідовність септакордів у масивному хоровому виконанні на *ff*.

Виконання *Agnus Dei* хором відзначається дуже прискіпливою увагою диригента та виконавців до повноти гармонічної вертикалі. Хору вдається наповнити смислом навіть дуже непомітні, короткі поліфонічні підголоски, що яскраво доповнюють гармонічну палітру частини. Незважаючи на нешвидкий темп та відсутність певних передумов у нотному тексті до формування кульмінації, диригент скеровує виразний кульмінаційний під'йом та вибудовує ціле в рамках циклу саме завдяки філігранній організації фіналу.

Неминуше значення жанру меси, її помітна роль у сучасній музиці підтверджується постійною появою нових, дуже цікавих та іноді неочікуваних зразків жанру. Інтерес до меси викликаний, перш за все, її змістовним аспектом. Звернення до «вічних цінностей» на шляху кардинального оновлення художньої творчості на стику тисячоліть продиктовано духовною глибиною жанру та його непорушною, усталеною століттями структурною основою.

У «Маленькій джазовій месі» Б. Чілокотта проявилось поєднання стильових та культурних парадигм двох культурних мейнстрімів — культової та масової музики. При явному переважанні ознак саме джазової стилістики у творі його зв'язок з жанровим архетипом меси як найбільш

архаїчної монодичної традиції викривається лише під час прискіпливого теоретичного аналізу.

Будова меси близька до канонічної. Відміна від традиції — у тому, що два розділи Sanctus (Sanctus і Benedictus) виділено у дві самостійні частини, а Credo відсутньо. Оцінюючи співвідношення традиційного та нетрадиційного у меси, треба акцентувати її значне віддалення від жанрового першоджерела. Перші три частини (Kyrie, Gloria та Sanctus) написані у тричастинній формі, проте традиційна троїчність всередині кожного розділу Kyrie, наприклад, не витримується в результаті вільного поводження з канонічним текстом. Композитор у всіх частинах вдається до нерегламентованих повторів слів, що розширює структуру меси зсередини. В окремих частинах меси на поверхню проступають алюзії на григоріанський спів (зокрема у Sanctus та Agnus Dei), проте ці моменти форми видаються такими незначними та швидкоплинними, що майже губляться у активному напорі джазових ритмів та гармоній.

Жанровий потенціал кожної з частин розкривається завдяки темповим та метроритмічним особливостям. Так, третя частина — це «джазова колискова», четверта — споріднена з латиноамериканськими танцями, остання ж — відчуває вплив блюзу.

Гармонічні особливості циклу відповідають імені твору «джазова меса» та проявляються у переважанні співзвуч з високим фонічним навантаженням. Мова йде про вертикальні конгломерати з великою кількістю тонів (септакорди, нонакорди, ундецимакорди), акорди з побічними тонами (навіть останнє співзвуччя меси — тонічний тризвук з секундою), а також використання блок-акордів та еліптичних зворотів, якими замінена класична функціональна логіка послідовності співзвуч. До речі, саме така лінійна функціональність характерна для найархаїчніших зразків мес.

Принципи виконання джазової меси хором шанхайського університету Фуданя відповідають джазовій стилістиці твору, що проявляється у вільному прочитанні окремих елементів цілого (використання двох фортепіано, імпровізація акомпанементу, окремих інтонацій партій). Імпровізаційність

сполучається з дотриманням основних вказівок композитора, що дозволяє не втратити логіки циклу як цілого. Проте основний смисл меси, закладений у сакральних словах майже втрачається, а на перший план виступає саме концертний тип виконання.

Маленька джазова меса Б. Чілкотта — яскравий приклад синтезу популярної та академічної музики. Чи вдалося подолати композитору ту небезпеку, про яку згадував Ю. Холопов, та створити на основі джазової стилістики глибокий за смислом та майстерний за внутрішньою організацією твір, стає зрозумілим, зважаючи на популярність твору та кількість інтерпретацій різноманітними хоровими колективами з різних куточків світу. Оригінальність та водночас органічність звучання меси й стала, вірогідно, показовим прикладом нетлінності старовинного жанру, що знайшов нові шляхи існування завдяки залученню неочікуваних стильових рішень.

Духовні твори Дж. Раттера. Джон Раттер — один з найвідоміших сучасних британських композиторів. Його музика постійно звучить на концертах, церковних службах та офіційних заходах. Музика Раттера еkleктична та відображає вплив на авторську естетику французьких та англійських хорових традицій початку ХХ століття, а також легкої музики та американської класичної пісні. Музика Раттера є дуже популярною, особливо за межами Британських островів. Його називають найвідомішим та найуспішнішим композитором різдвяних керолів сьогодення.

Духовна пісні Раттера умовно можна віднести до естетики «нової простоти», що в музичному мистецтві особливо яскраво проявилася в останню чверть минулого століття. Поява течії стала закономірною реакцією на характерні для всього ХХ століття прагнення композиторів до ускладнення музичної мови.

«*The Lord bless you and keep you*» («Господь благословляє вас і береже вас», 1981) — класична сакральна хорова композиція Джона Раттера. Це — біблійне благословення, за яким слідує розширений «Амінь». Твір був створений для панахиди Едварда Т. Чапмана, директора музики в

лондонській Лонгейт-школі, з яким композитор навчався, коли відвідував школу. Отже, це — меморіальна композиція.

Текст композиції — це частина Священного Благословення, також відомого як Ааронове благословення з Книги чисел у Біблії. Благословення, оспіване або розмовне, використовується під час завершення богослужіння, хрещення, висвячення, одруження та інших особливих випадків у християнському богослужінні.

Духовна мініатюра Раттера призначена для чотирьохголосного хору (SATB) та органу (*G-dur*). Незважаючи на помірний темп (*Andante espressivo*), виконання займає приблизно дві з половиною хвилини. Окрім основної версії існує також композиторське аранжування для сопрано, альт та клавішного інструмента (*F-dur*), та варіант для хору та оркестру.

«Господь благословляє вас і береже вас» Раттера відзначається стриманістю та простотою. Майже весь твір звучить на довгій басовій педалі. Довгі акорди акомпанементу змінюються кожному половині такту, тоді як у верхніх голосах звучить гармонічна фігурація, нагадуючи колискову (Приклад 3.11).

Приклад 3.11



Перший рядок тексту співається самим сопрано, потім повторюється всіма голосами, починаючи в унісон, але розпадаючись на голоси на словах «Господь змушує Своє обличчя світити тобі» (*The Lord make His face to shine upon you*). Такий принцип співу характерний для антифонової манери виконання духовних текстів.

Слова «Господь піднімає своє обличчя на тебе» (*The Lord lift His countenance upon you*) співаються двічі у парах голосів — спочатку сопрано та альт, потім тенор та бас. Внаслідок неочікуваної модуляції у гармонічному

плані відчувається просвітління (тритонове співвідношення тональностей). Композитор постійно вдається до еліптичних зворотів та енгармонічних модуляцій, що значно прикрашає колорит пісні.

На словах «І дай вам спокій» (повторюється три рази), де хор звучить в унісон та октаву, звучання стає значно лагідніше, а динамічні відтінки варіюються від *mp* до *pp*. Мелодія передається від сопрано до тенору і, нарешті, в октаву лунає у всіх голосах.

Останні слова молитви «Амінь», що канонічно розпадаються на всі голоси, призводять до кульмінації: розширюється діапазон, інтенсифікується динаміка. Проте після позначки «*molto rallentando*» музика піснеспіву заспокоюється та досягає остаточного довгого акорду, що розчиняється у вічності.

Цей хор є дуже популярним в англомовних країнах. Це підтверджує його звучання на святкуванні сторіччя Єлизавети Королеви Матері у 2000 році та весіллі принца Гаррі та Меган Маркл у 2018 році.

«*The Lord bless you and keep you*» у виконанні Шанхайського дитячого хору радіо звучить дуже збалансовано та органічно. М'які чисті тембри дитячих голосів додають музиці ще більшої прозорості та світу. Диригент уважно ставиться до виконання динамічних позначень інших авторських ремарок.

Ще один твір Раттера — «*A Gaelic Blessing*» (Гельське благословення, 1978) — це хорова композиція англійською мовою для хору та органу чи оркестру. Інша назва твору — «*Deep peace*» («Глибокий спокій»). Композиція була створена на замовлення канцлерського хору Першої об'єднаної методистської церкви Омаха штату Небраска для диригента Мела Олсона.

Форма тексту аналогічна структурам ряду кельтських християнських молитов та пісень (наприклад, *Carmina Gadelica*). За словами самого композитора, слова композиції засновані на «старій гельській руні», і що він додав рядок, в якому згадується Ісус та слово Амінь, щоб зробити його також

християнським гімном. Оригінальний англомовний твір, опублікований у романі 1895 р. «Домінування мрій: Під темною зіркою» письменника кельтського відродження Вільяма Шарпа (псевдонім — Фіона Маклеод), з якого безпосередньо взяті центральні рядки твору Раттера, не містить слів «Ісус» або «Аміль», проте згадує і «Сина миру», і «серце Марії», а також інші християнські образи.

Кожна зі строк хору починається зі слів «глибокий спокій», що повторюються майже без змін. Ця мініатюра тривалістю 1,5–2 хвилини написана в *E-dur* в трьохдольному розмірі. Органний акомпанемент на кшталт попередньої композиції спирається на гармонічні фігурації акордів. Голоси хору вступають разом, проте нижчі голоси, маючи більш густу темброву краску, рухаються більш повільно на словах «глибокий». Композитор вдається до ілюстрування деяких слів молитви. Так, на фразі «бігаюча хвиля» в партії сопрано з'являється пошвавлення восьмими, що мелодично описують невеличку хвилю. Ця фактурна версія зберігається майже на протязі всієї композиції.

Музика починається з тихої динаміки, трохи зростаючи (до *mp*) на словах «сяючих зірок», а згодом знову для «місяця і зірок». Кульмінаційним моментом хорової мініатюри є слово «Христос»: що звучить на кресендо до *f*, а на словах «світло світу» мелодія досягає своєї найвищої позначки та застигає на ферматі, після чого музика заспокоюється та згасає.

Наступний твір Дж. Раттера — «*A Clare Benediction*» («Блаженство Клари») — це гімн, головним смислом якого є прохання Господа подати нам свою милість. Раттер написав і текст, і музику композиції, щоб вшанувати Клер-коледж у Кембриджі, де він навчався.

Текст Раттера починається зі слів «Нехай Господь покаже свою милість над тобою» — це молитва про захист і настанови, коли спить і не спить, у житті і після. Римована поема міститься у чотирьох строфах по чотири рядки. Два вірші співають високими голосами, а потім два співають низьким голосом, чергуючись. Гармонія тональна, проте з великою долею

хроматизації, що використовується для посилення окремих фраз та слів (наприклад, "Нехай його дух коли-небудь буде поруч з вами»). За формою — це куплетна форма (4 куплети), де кожний наступний куплет значно динамізується у порівнянні з попереднім. З'являються поліфонічні перегуки, повторення (останній куплет), динамічне посилення. Проте весь гімн витримується у єдиному світлому ключі.

«*All Things Bright and Beautiful*» («Усі речі яскраві і красиві») Дж. Раттера — це англіканський гімн, який також співають у багатьох інших християнських конфесіях. Слова, що належать Сесіл Френсіс Олександр, вперше були опубліковані в її Гімнах для маленьких дітей.

Раттер при збереженні куплетного принципу вибудовує тричастинну композицію з контрастним середнім розділом та динамічною репризою. При цьому він не виходить за рамки розширеної тональності, так як і в інших своїх творах, звертаючись до засобів енгармонічної модуляції та еліптичних зворотів (середній розділ), що надають музиці яскравих барв.

«*For the Beauty of the Earth*» («За красу землі») — це християнський гімн, написаний у 1864 році англійським англо-католицьким гімнодистом і поетом Фолліоттом С. П'єрпойнтом (1835–1917). Дж. Раттер запозичив ці слова для створення власної хорової композиції.

Твір Раттера — це також куплетна композиція. Світле звучання сопрано розпочинає в унісон розпочинає перший куплет. Легка та невибаглива мелодія, прикрашена синкопованим ритмом звучить дуже просто, проте органічно з цими словами. У другому куплеті додаються інші голоси, що лише відтіняють красу жіночої партії. У третьому куплеті окрім модуляції відбувається переключення уваги до партій тенорів та басів, масивне звучання яких доповнюється канонічними імітаціями у сопрано. Нарешті, останній кульмінаційний куплет знову звучить у новій тональності. Всі голоси об'єднуються, звучать в октаву моноритмічно, інколи розпадаючись на гармонічне чотирьохголосся.

Ці три хори «*For the Beauty of the Earth*», «*A Clare Benediction*» та «*All Things Bright and Beautiful*» входять до репертуару Шанхайського дитячого хору Вуксі. Зважаючи, що всі три хори виконуються дитячими колективами, диригенту вдається врахувати темброві особливості дитячих голосів. Водночас стильові особливості творів, їх причасність до духовної традиції англійської музики обумовлюють специфічну тембральну пофарбованість звучання. Виконання Шанхайського дитячого хору характеризується стриманістю та безграничною емоційністю, увагою до кожного слова. Разом з тим, у творах завдяки їхній інтонаційній виразовості та експресії підвищується роль виконавської агогіки та тембрової диференціації. Цей аспект обумовлений природою духовних творів. Диригенту вдається сформувати надзвичайно струнку гармонічну вертикаль творів, підкреслити гармонічні зміни, які використовуються шляхом використання ланцюгового дихання.

Звертає на себе увагу вибір досить рухливого темпу, велика енергетична наповненість та спрямованість виконання на утримання форми. Динамічні хвилі всередині рядків поступово підводять до кульмінації. На перший план виступають форма, розвиток, динаміка руху. В темброфонічному плані потрібно відзначити різкий звук, особливо в високому регістрі в кульмінаційних фрагментах твору.

Аналізуючи відбір та спрямованість виразових засобів, можна зробити висновок, що хормейстер був націлений на створення компактної і опуклої форми кожного піснеспіву, відтворення жанрового (національного) стилю англійської музики. Таке яскраве прочитання смислового, образного, текстового змісту твору демонструє ефективну реалізацію західних виконавських традицій хорової музики.

3.4 Духовні та світські твори італійських композиторів у світлі традицій хорового виконавства шанхайськими хоровими колективами

Хорова музика італійських композиторів, насамперед А. Вівальді, Дж. Россіні, Дж. Верді, також присутня в репертуарі шанхайських хорів і приваблює китайських музикантів своєю глибиною, надзвичайною мелодичністю та складністю поліфонічного письма.

Духовні твори А. Вівальді багато в чому близькі до різних форм світської, насамперед оперної музики. У XVIII столітті майже стерлася різка грань між світською та духовною музикою, що існувала в епоху Палестрини та Орландо Лассо. За свідченнями сучасників, парафіяни у XVIII столітті часто ходили до церкви спеціально до початку музичної частини служби, щоб слухати її як концерт. Духовна музика Вівальді не є винятком із загального правила. Пронизана глибокою емоційністю, що вражає своїм мелодичним багатством і щедрістю оркестрових фарб, вона природньо гармоніювала з театральною пишністю храмів епохи бароко.

До найвідоміших духовних творів Вівальді належать «Gloria» та «Magnificat» — розгорнуті вокально-симфонічні композиції з багатьох номерів, об'єднаних логікою музичного розвитку.

Твір «Глорія» був написаний композитором у 1715 році для хору «Ospedale della Pietà», сирітського будинку для дівчат, в якому пишались якістю музичної освіти та досконалістю свого хору та оркестру. Вівальді, священник, вчитель музики і віртуоз-скрипаль, написав багато творів для Ospedale, де він провів більшу частину своєї кар'єри, а також сотні інструментальних концертів, які виконував жіночий оркестр. Цей його найвідоміший хоровий твір представляє традиційну Gloria з латинської меси у дванадцяти різноманітних розділах, схожих на кантату.

«Gloria» написана в ре мажорі для хору та оркестру. Вівальді вільно підійшов до трактування тексту «Gloria», яка є по суті другою частиною традиційної меси, використавши окремі фрази та навіть слова для створення контрастних музичних образів. «Gloria» Вівальді складається з 12 номерів, що утворюють самостійний музичний цикл. Перші 7 номерів розкривають образи безмежного тріумфу, прославлення миру на землі та в серцях людей.

Номери 8 та 9, де йдеться про страждання Христа-людини, створюють ліричний центр твору. Музика переймається глибокою скорботою, пристрасним благанням про пощаду. Номер 10 сповіщає торжество справедливості, готуючи перехід до смислової та образної репризи циклу; музику початку «Gloria» (№11) змінює грандіозна подвійна fuga фіналу (№12).

Дивовижна «сонячна» природа Gloria з її характерними мелодіями та ритмами характерна для всієї музики Вівальді, надаючи їй негайної та універсальної привабливості. Вступна частина — радісний хор із трубою та гобоєм. Розширений оркестровий вступ встановлює два простих мотиви, один із стрибків у октаву, а другий — більш рухливу, тремтливу фігуру, що виконує роль рітурнеля. Хор входить у хоральну манеру, декламуючи текст у регулярних ритмах, контрастуючи з оркестровим рітурнелем, який містить більшу частину мелодичного руху.

Нова частина Сі мінор «Et in terra pax» — майже в усіх відношеннях контрастує з першим. Вона звучить у тридольному метрі, у мінорній тональності і досить повільно. Її імітаційна і виразна хроматична текстура нагадує мотети епохи Відродження, так званий «стиль антико». «Laudamus te» — пристрасний дует для сопрано та меццо-сопрано дає нам якийсь натяк на майстерність молодих співаків Вівальді.

«Gratias agimus tibi» — це дуже широка і цілком гомофонна прелюдія до фугатного алегро на «Propter Magnam gloriam». «Largo Domine Deus», «Rex coelestis» написані у формі дуету між соло-сопрано та соло-скрипкою, за яким слідує радісний хор фа-мажор «Domine Fili», написаний у «французькому стилі». У ньому переважають пунктирні ритми, характерні для французької увертюри. «Domine Deus», «Agnus Dei» починається з соло альтя, а хор забезпечує антифонну відповідь. Сміливі гармонії наступного розділу «Qui tollis» забезпечують освіжаючу зміну кольору тону та доповнюють арію альтя «Qui sedes ad dextera Patris». Струнний акомпанемент містить спогади про початковий рух і готує до наступної частини, «Quoniam

tu solus sanctus», яка набуває форми короткої репризи ламаних октав з початкової частини.

Потужна подвійна fuga в стилі антико на «Cum Sancto Spiritu», що завершує твір, є аранжуванням Вівальді твору «Gloria per due chori», створеного в 1708 році старшим сучасником, нині забутим веронезьким композитором Джованні Марія Руджері.

Незважаючи на складність та філософську глибину твору, його обирають для виконання навіть молоді хорві колективи. Як приклад наведемо виконання хору Шанхайської американської міжнародної школи (Shanghai American School Puxi). Як відомо робота над великою формою у хоровому диригуванні має свої особливості. Особливо гостро стоїть проблема інтерпретації тексту, збереження єдності окремих частин у більшій формі.

Як відомо проблема інтерпретації музичного твору епохи Відродження є наочним питанням, адже багато композиторів у своїх творах не вказували темп, залишаючи на розсуд виконавця розшифровку цифрового баса. Тому нотний запис щодо темпу, динаміки, агогіки, фразування має дуже приблизний характер, даючи величезний простір творчій фантазії виконавця.

Проте в даному випадку ми стикаємося зі спробою історично поінформованого виконання, адже громкісно-динамічні показники твору нагадують барокові традиції поступових нагнітань та затихань. Диригент деталізує метричну пульсацію, використовує різноманітні артикуляційні прийоми, які підсвічують окремі віхи поетичного тексту. Твір в результаті нагадує монументальну класичну архітектурну побудову, в якій звучаче ціле спрямоване на віддзеркалення філософського смислу тексту та пов'язаного з ним музичного змісту.

«**Amen, in sempiterna saecula**» є фіналом кантати Дж. Россіні «Stabat Mater». «Stabat Mater»– це окремий жанр католицького богослужіння, що перейшов до концертної музичної культури з характерним жанровим змістом, обумовленим латинським текстом. Жанрові моделі, що

конкретизують текст «Stabat Mater,» формувалися в процесі тривалої історичної еволюції і в різні епохи набували свого характерного вигляду. «Stabat Mater» має широкий спектр музичних уособлень (більше 300) з усього світу. Проте більшість складають італійські партитури (близько 80). Серед жанрових уподобань композиторів — кантата, хорал, ораторія, гімн, концерт, меса, арія. В основі тексту «Stabat Mater» лежить біблійний сюжет про розп'яття Ісуса Христа і страждання Пресвятої Діви Марії біля підніжжя Хреста.

«Stabat Mater» Россіні за жанровими ознаками відноситься до кантатного різновиду, що підтверджується характерними ознаками монументалізації та симфонізації жанру, збагаченням жанровими атрибутами опери. Середньовічна поетика образу «Mater Dolorosa» у творчості Россіні продемонструвала взаємодію з філософсько-естетичними та художніми концепціями романтичної доби та збагатилась семантикою емоційно-особистісного світовідчуття.

Грандіозна поліфонічна fuga «Amen, in sempiterna saecula» підтверджує майстерність Россіні як композитора. Вся частина будується на повторенні однієї фрази, відсутньої у канонічному тексті. Перша та друга теми однакові за масштабами (по 4 такти) та з'являються у парі. Потенційна відкритість, закладена у темах (а саме їх модуляційна енергія), стає запорукою подальшого активного тонального розвитку, що відбувається на тлі емоційного напруження. Тиха кульмінація fugи, зосереджена на словах «Amen», це — прийняття та смирення, що буквально тоне у шквалі експансивних вибухів нестихаючих проведень теми fugи.

У хоровій версії Роберто Бенальйо всі голоси створюють єдиний ансамбль, сумісне звучання якого залишається рівним у всьому діапазоні з додаванням яскравості лише при переході до верхньої частини діапазону. Хормейстер тонко підходить до резонування, адже характерною рисою італійського хорового співу є змішане резонування (головне та грудне водночас). Ця здібність дозволяє хористам звучати яскраво та насичено, що

співпадає з бажаннями самого композитора. Незважаючи на явну театральність виконання, версія Р. Бенальйо — це філософська спроба диригента разом з хором представити релігійний сюжет. На користь цього говорить злитність тембрів хору, дуже тонка темброва робота, увага до окремих фраз тексту, тонке оркестрове нюансування. За термінологією Ю. Ткач, це — синтетичний тип виконання, в якому раціоналістичність трактовки поєднується з експресивністю висловлювання.

У виконанні шанхайського хору під керівництвом Гуй Цзюньцзе вокальне начало виходить на перший план. Це — приклад раціоналістичного типу інтерпретації. Увага диригента саме до хору як головній дійовій особі змінює концепцію виконання. Відсутність оркестру (камерна версія з фортепіано) знімає один зі значущих драматургічних шарів. Контрастність між внутрішніми розділами «Amen, in sempiterna saecula» представлена диригентом більш випукло, проте від початку до кінця не полишає відчуття «рівності» виконання (навіть у гучній динаміці), відсутності глибини. На це вплинув, ймовірно сам виконавський склад та відсутність ресурсів для збалансованості звучання.

Серед інших творів італійських композиторів, до яких зверталися китайські хорові колективи, треба згадати Реквієм Дж. Верді — твір, що став однією з вершин творчості композитора. Його яскраве виконавське життя за майже сто сорок років існування дозволяє говорити про безперервний інтерес до цього твору виконавців і публіки.

Дж. Верді звертався до духовної музики протягом усього життя. Перші зразки духовних жанрів, що наслідували традиції композиторів-попередників, були написані у ранній період творчості Верді, у той час коли останні духовні твори, що мають багато спільного з духовним оперним жанром, створені у зрілі роки. Вершиною серед них є Реквієм, написаний у 1874 році.

Реквієм було написано до першої роковини з дня смерті письменника Алесандро Мандзоні. Гучна прем'єра твору під керівництвом автора

відбулася у церкві Святого Марка у Мілані (22 травня 1873 року). Після цього Реквієм з постійним успіхом виконувався у театрі La Scala, у Парижі, Лондоні, Берліні, Відні. Незважаючи на успішність концертних виконань, у церковних колах «світський» характер твору та вільне поводження композитора з латинським текстом засуджувалося.

Зрілі духовні твори композитора відзначені наявністю «нейтрального» тематизму (за визначенням В. Алмазової [3]), посиленням поліфонічності хорової фактури та впливом стилістики ренесансної та барокової музики. Особливо це характерно для Реквієму, який «незважаючи на безсумнівну монолітність музичної мови, вже містив паростки подальших пошуків Верді в області духовних жанрів» [3, с. 6]. Головними особливостями Реквієму Верді музикознавиця називає відсутність сценічної дії, що призводить до стирання границь між аріями та речитативами, значну інтенсивність драматургічного та музичного розвитку та наявність двох антитез (смерть — життя, реальність — її сприйняття людиною), трактовку сольних партій поза сюжетним конфліктом. Верді наповнює літургійний текст драматичними відтінками, що раніше не допускалися до церковного співу. «Верді представив Бога в Реквіємі як якогось оперного героя-повелителя, вершителя людських долі» [3, с. 11]. За словами В. Алмазової, спорідненість реквієму з оперним жанром проявляється у наявності конфлікту, проте цей конфлікт розташовується в іншій площині: «Сюжет в духовній музиці можна уявити як діалог між Богом і людиною, а самі тексти за змістом є “одностороннім діалогом”»; оперні солісти-герої з їх індивідуальними музичними характеристиками і конкретними сценічними амплуа поступаються місцем узагальненим персонажам в Реквіємі, навіть якщо їх благання страсні, а сольні монологи або “колективні” монументальні хорові епізоди драматичні» [3, с. 11].

Однією з головних частин циклу є «Dies Irae», що стає смисловим та драматургічним центром твору. На відміну від традиційної структури текст «Dies irae» розцінюється Верді як одночастинна контрастно-складова

композиція. За словами В. Алмазової, «Dies irae» виділяється із загального контексту своєю суб'єктивністю та трактована композитором зі «значною долею глибоко емоційного, особистісного “наповнення”» [3, с. 11].

Музика «Dies irae» наближується до оперних зразків композитора, що обумовлено загальною направленістю романтичної епохи до пошуку нових засобів художньої виразності у зв'язку з посиленням тенденції вираження у творах особистісного переживання, суб'єктивних відчуттів. Будова тексту майже класична, за тією відмінністю, що композитор дещо порушує структуру латинського тексту секвенції та повторює додатково першу строфу. Загальна будова частини — традиційно тричастинна та включає темпові зміни подібно до контрастно-складеної форми.

Перший розділ, що обрамляється рефреном, не представляє собою єдності. Це — ряд яскравих картин-епізодів («Tuba Mirum», «Liber Scriptus», «Quantus tremor», «Mors stupebit»), що є більш чи менш самостійними. Друга частина — це ряд ліричних епізодів. Нарешті, третій розділ — «Lacrimosa» — філософський фінал, завершує частину. Головними формотворчими епізодами всього «Dies Irae» є його початковий рефрен, кульмінаційний «Rex Tremendae» та «Lacrimosa».

Виконавська архітектоніка цілого, за словами В. Алмазової, сприяє музично-тематичним, тональним, гармонічним та іншим зв'язкам, що не дають змоги розсіпатись «Dies Irae» на послідовність відокремлених епізодів.

Крім впливу оперно-ораторіальної стилістики, у Реквіємі Верді, зокрема в Dies Irae відчутний зв'язок з церковною традицією. В «Dies Irae» воно проявляється у значенні співу *a capella*, в імітаційному вступі голосів, загальних цезурах та структурованості строф. Тим не менш, фактурні особливості старовинної доби накладаються на достатньо вільний тональний розвиток з відчутним впливом хроматики (тт. 296–299). Іншою ознакою «старовинної музики» є опора на традиції текстомузичної форми та головну роль хорового виконання (такт 667).

Вплив оперного жанру в «*Dies irae*» Дж. Верді очевидний. Тим не менш, дуже відчутним виявляється церковна традиція. Її проявами є використання антифонного та респонсорного співу, псалмодіювання, фугованих, поліфонічних фрагментів *a capella*.

У виконавській практиці відомі два основних інтерпретаційні вектори тлумачення нотного тексту. Перший має дуже яскраво виражену «оперну» трактовку (Г. фон Караян, М. Плетньов, Р. Муті), інший — філософсько сувору (А. Тосканіні, Л. Маазель, Г. Шолті). Незважаючи на перевагу вказаних виконавських типів, серед хорових версій є й такі, що направлені на відтворення музики Реквієма в дусі стилістики Відродження (Е. Гардінер).

Раціоналістичне виконання передостанньої частини Реквієму А. Тосканіні побудовано на безперервному розгортанні музичної драматургії. Незважаючи на контрастність розділів «*Dies irae*», усі вони виступають складовими єдиного образу. Звертає на себе увагу й відношення диригента до зв'язків між епізодами з різними емоційними полюсами, які набувають значимості. Завдяки цьому у секвенції зберігається плавний перехід від одного фрагменту до іншого. Замисел диригента яскраво відтворює змістовну модуляцію всередині частини — від розповіді до переживання. Тосканіні не дотримується темпових вказівок, використовуючи помірний темп, ніж затребувано у тексті, що допомагає більш рельєфно виділити у тексті найтонші смислові акценти.

Емоційна інтерпретація «*Dies irae*» Лонг Ю відповідає театральній концепції виконання. Навіть на початку частини головну роль на себе приймає оркестр, динамічна перевага якого є безумовною. Музична форма вибудовується за принципом наростання емоційної напруги, динамізується та монументалізується від початку до кінця. Звучання хору, не зважаючи на дисбаланс з оркестровою партією, звучить монолітно та трактується в ораторіальному ключі. Сольні фрагменти відтіняються хоровими «репліками» та звучанням оркестру, який у даному випадку не змагається за першість.

Отже, духовна музика італійських композиторів становить вагому частину виконавського репертуару багатьох хорових колективів по всьому світову — іменитих та менш відомих, професіональних та аматорських, західних та східних. Особливістю та водночас складністю їх виконання є жанрова специфіка. Так, духовні твори Дж. Россіні та Дж. Верді відзначені оновленням жанрових рис подібного роду опусів за рахунок залучення засобів оперної стилістики. Це дозволило більш рельєфно виділити у цих творах індивідуальне та загальне, поглибити драматургічний компонент та збагатити палітру музично-виразових засобів.

Зміст такого роду творів продукує особливості диригентської інтерпретації, кожна з яких виявляється вкрай індивідуальною. Аналіз змісту, засобів виразності та виконавських версій двох частин з духовних циклів Дж. Россіні та Дж. Верді («*In Sempiterna Secula*» зі «*Stabat Mater*» Дж. Россіні та «*Dies Irae*» з Реквієму Дж. Верді) підтверджує думку про невичерпність духовної глибини цих творів. Проте «класичні» виконання зазначених фрагментів європейськими диригентами (А. Тосканіні та Р. Бенальйо) відзначаються переважанням синтетичного принципу інтерпретації (за Ю. Ткач), пошуком філософської єдності та релігійної глибини при увазі до деталей та тембрів. У той же час східні виконавські версії, ймовірно зважаючи на різницю філософсько-релігійної та культурної традицій, представляють раціоналістичний тип трактування музичного тексту (Гуй Цзюньцзе та Лонг Ю). Їх версії при всіх перевагах позбавлені філософської глибини. Сфера їх виконавських уподобань знаходиться в іншій площині, обумовлена ментальними особливостями нації та сфокусована на точному виконанні всіх композиторських ремарок. Виконання Гуй Цзюньцзе та Лонг Ю — це яскравий приклад діалогу між західними та східними традиціями, спроба адаптації західноєвропейського музичного матеріалу до потреб публіки іншої духовної традиції, що відображає магістральні механізми культурної стратегії сучасності.

Активний інтерес шанхайські виконавці проявляють також до творів сучасних італійських композиторів. Особливо актуальним це виявляється в рамках концертних та конкурсних програм. Так, надзвичайно цікавим є виконання Весняним дитячим хором Шанхайського центру художньої діяльності Хуанпу твору італо-швейцарського композитора Іво Антоньїні «Canticum Novum».

Іво Антоньїні — композитор із подвійним громадянством Швейцарії та Італії, який пише переважно хорову музику і має характерний особистий стиль. Його хорові твори здобули багато нагород в національних та міжнародних хорових конкурсах та були виконані в більш ніж 55 країнах світу. Він регулярно стає членом журі на національних та міжнародних змаганнях хорових та композиторських конкурсів і представляє свою музику в Швейцарії, Італії, Угорщини, Словенії, Греції, США та Японії. В його творчому доробку — «Молитва за матір-землю» для змішаного хору, дитячого хору, оркестру, сопрано та фортепіано, «Canticum Novum», «Невидимі зірки», «Вічні сутінки» та інші твори

«Canticum Novum» — це радісна, світла акапельна композиція. Мотив, введений першим і другим сопрано та третім альтом у першому такті, супроводжується серією акордів у внутрішніх голосах. Ці акорди повторюються сім разів поспіль (як мантра) на тексті «canticum novum», використовуючи остинатний ритм (3+2+2+2). Число сім означає сім дарів Святого Духа в християнстві: мудрість, розуміння, пораду, знання, силу духу, побожність і страх Господній. Твір написаний у тричастинній формі, де крайні розділи мають більш активний характер, у той час як середній розділ — споглядального характеру. Заворожує поліфонічна робота композитора, цікаві гармонічні сполучення та неочікувані модуляційні ходи.

Виконання Весняного хору за керівництвом Шень Ванцзюнь відзначається великою енергією. Шень Ванцзюнь є диригентом Весняного дитячого хору Шанхайського центру мистецтв Хуанпу з 2006 року. Протягом останніх років вона керує хором, який виграв багато нагород, зокрема на

29-му фестивалі «Internacional de Música de Cantonigròs», Шостому Міжнародному фестивалі «Vienna music», Восьмих Всесвітніх хорових іграх, Тринадцятому Китайському міжнародному хоровому фестивалі. Її керівництво оцінюється як «гнучке, музичне і неймовірно енергічне».

Диригентка намагається вирішити форму «Canticum Novum» крупним штрихом — як послідовність трьох хвиль з поступовим наростанням динаміки, енергетичної потужності. Вона висуває на перший план образно-смысловий, емоційний зміст твору. Відбір виразних засобів виконується з точки зору інтонаційної виразності. Серед них — театральність піднесення тексту; агогіка, яка поряд з динамікою і штрихами, допомагає виразно співати ключові слова. Ланцюгове дихання допомагає вибудувувати великі фрази, потужна опора на басову партію, м'яка звучність середнього регістру, рівність співу без підкреслення окремих слів і яскравої емоційності створюють медитативний настрій композиції.

3.5 Жанрові пріоритети та характерні риси виконання шанхайськими хоровими колективами французької хорової музики

Духовні опуси західноєвропейських композиторів — меси, реквієми, ораторії, написані на релігійні тексти, займають особливе місце у репертуарі китайських хорів. Концертне піднесення літургійної жанрової традиції в іншому етнокультурному середовищі обростає індивідуальними трактуваннями художнього тексту, коригуючи його зміст. Окремі хорові твори французьких композиторів також збагачують європейський репертуар шанхайських хорів. Серед відомих опусів: «Cantique de Jean Racine», «Requiem», op. 48 Г. Форе, «Boy's Choral from Carmen» Ж. Бізе, «Soldiers' Song» Ш. Гуно, «Vois sur ton chemin» Б. Куле та інші. Аналіз декількох виконавських версій Реквієму op. 48 Габрієля Форе виявляється досить показовим для вивчення та порівняння особливостей впровадження європейських традицій у культуру хорового співу Китаю.

Як матеріал для аналізу Реквієму, ор. 48 Г. Форе були відібрані виконавські версії хору «Акцент» під керівництвом Лоранс Екільбе (Ensemble Orchestral de Paris та Choeur Accentus, Laurence Equilbey), хору китайського університету Гонконгу під управлінням Леон Чу (Leon Chu), хору факультету хорового виконавства консерваторії під керівництвом Гуй Цзюньцзе (Gui Junjie), хору концертного залу Ланчжоу під керівництвом Чжан Лу (Zhang Lu) та хору Центральної консерваторії музики (Пекін) під керівництвом Чжоу Хаоюй (Zhou Hao Yu). У процесі дослідження враховано багаторічний диригентський досвід автора статті та використано аудіозаписи з особистого архіву.

Звернемося до музичної ідеї твору, реконструкція якої стає основою виконавчого прочитання. Реквієм Г. Форе, ор. 48 для солістів, хору, органу та оркестру, як зазначає С. Сігітов, це твір «зовні традиційний, але досі викликає суперечки незвичайним стилістичним трактуванням цього старовинного жанру» [143, с. 51–52], в якому інтонації французької музики у поєднанні з гармонійними фарбами імпресіонізму співіснують з елементами григоріанського співу.

Реквієм написаний на неповний текст канону і складається із семи частин. Романтичне трактування канонічного тексту виявляє порушення структури меси — введення частин «*Libera me*» та «*In Paradisum*» та вилучення традиційних «*Benedictus*» та «*Dies irae*». За словами Ю. Булавінцевої [19], своєрідність цього реквієму полягає у поєднанні вільного трактування жанру із прагненням композитора відродити церковні традиції реквієму. Композитор у своєму Реквіємі орієнтується на архаїчну форму траурної меси, традиційної для католицького богослужіння, що ілюструється переважанням сольного та унісонного хорового співу у супроводі органу, стилістика якого явно пов'язана з інтонаціями григоріанських мелодій.

Тонка контрапунктична техніка в хорових епізодах вимагає від виконавців чіткої диференціації співочих тембрів та їхньої взаємодії.

Мелодичні лінії кожної частини парадоксально поєднують протилежні емоційні стани — стриману простоту церковних співів та широту вишуканих ліричних аріозних інтонацій. Загальна драматургія будується на протиставленні мотивів скорботи на початку та просвітління у фіналі.

Діалог контрастних інтонацій відкриває для виконавців різні шляхи його тлумачення. Найбільш чітко різниця проявляється на рівні варіативних компонентів музичного опусу — темпу, динаміки та тембрових співвідношень у хорових епізодах, які у сумі створюють «фонічний профіль» композиції.

Перша частина («Introit» та «Kyrie») є п'ятичастковою структурою наскрізної будови. Відкриває цикл розділ «Introit» (Largo), який починається на *f* оркестровому *tutti*. Подальший розвиток теми пов'язаний із розширенням динамічних відтінків та поступовим ущільненням фактури, що призводить до першої місцевої кульмінації на словах «Et Lux Perpetua». У виконанні всіх хорових колективів (крім хору Центральної консерваторії музики) початок Реквієму звучить приблизно однаково — стримано, на тихій динаміці. Активний та відкритий звук пекінського хору, ймовірно, пов'язаний із незрілістю колективу та учнівськими завданнями виконання.

«Kyrie» виростає з матеріалу Introit. Тут проявляється різниця тембрових акцентів при співвідношенні хору та оркестру. Інтерпретації французьких музикантів та хору Шанхайської консерваторії у тембровому відношенні виявляються близькими романтичним реквіємам, тоді як версії хору Пекіна, Гонконгу та Ланьчжоу, у звучанні яких виділяється органна партія, нагадують барокові традиції виконання.

Кульмінації мелодійних хвиль та динамічні градації яскравіше вдається позначити французькому хору «Акцент», і навпаки, китайські виконавці динаміці приділяють менше уваги. Причиною тому може бути камерність звучання (формат live-stream, який використовує хор Гонконгу, не передбачає широти звучання та динамічних масштабів).

Друга частина «Offertoire» є тричастковою формою з кодою та вступом, де крайні розділи доручені хору, а середній — соло баритона. Особливістю цієї частини є активний імітаційний розвиток у партії хору, пластичність голосоведення, тонкість динамічних нюансів. Якщо у виконанні французького оркестру можна простежити кожен зі складових ліній партитури, органічно вплетених у загальну хорову масу, то версіям китайських хорів не вистачає єдності мелодійного розвитку. Така вада може бути результатом фонетичних особливостей виконавців. Інтонаційний контур латинських речень впливає на хвилеподібний малюнок мелодії та актуалізує проблеми довгого дихання та польотності звуку. Тональна ж природа китайської мови ускладнює виконання легато, що позначається на кінцевому результаті.

Наприкінці частини хор співає піднесене «Amen» в *H-dur*. У версії французького хору ця фраза звучить тихо та стримано, як ствердження істинності висловлювання. Традиційно проголошуючи «Amen», віруючі християни приєднуються до богослужіння та висловлюють свою згоду, долучення до слів молитви. У виконанні китайських хорів вимова «Amen» не відбиває подібної зосередженості. Тим самим начебто знімається молитовне навантаження християнського тексту, зникає ефект єднання, соборності.

Третя частина «Sanctus», на відміну від інших реквіємів, де вона зазвичай втілюється потужними вокальними та інструментальними ресурсами, викладена скромними засобами виразності: мотивами, що повторюються, і простими гармонійними послідовностями. Французька версія виконання оповита містичним відчуттям, яке створює найтонші динамічні та темброві градації хорового звучання. Китайські прочитання виявляються більш «приземленими» — звучання слабо диференційоване у тембровому відношенні та є єдиною збалансованою масою. Крім того, у виконанні хору «Акцент» співакам вдається досягти плавності під час переходу мелодійних ліній від однієї партії до іншої в середньому розділі та побудувати поступове кресендо до кульмінації. У версії шанхайського хору

динаміка побудована уступами, відчувається переважання хорової партії у загальному тембровому балансі.

П'ята частина «Agnus Dei» (четверта частина опущена, оскільки вона призначена для соліста) є наскрізною композицією, яка ділиться відповідно до тексту на три розділи — *Agnus Dei*, *Lux aeterna*, *Requiem aeternam*. Кожен розділ втілює окрему музичну ідею. Особливий виконавський інтерес у цій частині представляє саме другий розділ, у музичному тексті якого імпресіоністично виписані світлотіні, що ілюструють слова «*Lux aeterna*». У версії хору «Акцент» міні-крещендо у межах одного слова створює ефекти мерехтіння, підкреслює містичність ситуації, тоді як в інтерпретації китайських хорових колективів динамічний рельєф вимальовується лише у масштабах синтаксичних одиниць. На словах *Requiem aeternam* емоційний тонус розгортається до образів скорботи, встановлюючи тематичні зв'язки між частинами, після чого в оркестрі проходить тема *Agnus Dei*, якою і завершується частина. У виконанні пекінського хору ця ремінісценція звучить більш відкрито, тоді як у звучанні хору «Акцент» інтонації першої частини приглушені, подані лише натяком, а у версії шанхайського хору вони зовсім не чутні.

Шоста частина «*Libera me*» привертає увагу партією соліста-баритона, який співає на тлі остинатного акомпанементу. Однак хор також відіграє значну роль. Він вступає зі словами «*Tremens factus sum ego*» і плавно підводить до кульмінації частини — розділу «*Dies irae*», який підсумовує драматичні інтонації з попередніх номерів. У виконанні хору Шанхайської консерваторії кульмінаційний розділ звучить стриманіше, ніж у французькій версії. Відповідно до релігії Китаю життя є ланцюгом перероджень на шляху до просвітлення, тому смерть не несе особливого драматизму. У певному сенсі містичні уподобання самого Г. Форте виявляються близькими до китайської філософії. Незважаючи на різницю в деталях, і французька, і китайські версії не драматизуються і не виходять за межі ліричної сповіді.

Музика фінальної частини «In paradisum» нагадує колискову: безперервний мерехтливий рух швидких акордових фігурацій в оркестрі супроводжує зворушливу мелодію, малюючи образ небесного раю і вічного спокою. У тематичному та ладотональному відношенні фінал пов'язаний з першою частиною Реквієму, в якому проявляється смислова полярність образів скорботи та просвітлення. Сопрано співають виразну мелодію, яка поступово розростається та збагачується звучанням інших голосів, поділених на шість партій на слові Jerusalem. Закінчується меса словами «Requiem» — музика розчиняється на *ppp* і застигає у «вічному спокої» на тонічному тризвучі *D-dur*. Французьким виконавцям вдається досягти того невагомого звучання, якого прагнув Г. Форє. Серед китайських версій виділяється виконання шанхайського хору як найглибше за просторовими показниками: хор ніби звучить на другому плані, за оркестром, допомагаючи створити ефект «ангельських голосів», спів яких поступово розчиняється у безмежному просторі Всесвіту.

Отже, порівняльний аналіз вивчених інтерпретацій Реквієму Г. Форє виявив суттєві відмінності в трактуванні стилістичних та жанрових особливостей твору, що дозволило судити про деякі індивідуальні аспекти виконавського стилю. Реквієм у виконанні французьких музикантів прозвучав органічно європейській жанровій традиції, з її сакральним смисловим наповненням. Підкреслено взаємодію літургійного слова та молитовної інтонації, стильових алюзій григоріанського співу у поєднанні з романтичною поетикою та мовними традиціями імпресіонізму. Звідси — гнучкість і чуйність до всіх нюансів партитури, її динамічних і тембрових градацій. Особлива пластичність звучання забезпечена нівелюванням метричних акцентів, природною свободою мелодійного малюнка, тембровою барвистістю хорових вертикалей та рельєфністю контрапунктичних ліній. Найяскравіше це відбито у фіналі, де звучить хор «ангельських голосів». Взаємодія хорового масиву з оркестровою тканиною побудована на основі паритетності їх партій, які стають рівноправними учасниками процесу.

Китайські версії Реквієму відзначаються своєрідністю, в основі якої закладено ментальну відстороненість музикантів від європейської католицької традиції, її молитовного ритуалу, жанрового регламенту та смислового наповнення літургійних текстів. Звідси — різний ступінь зануреності виконавців у поезику та жанрові надра заупокійної меси. Китайські музиканти співають Реквієм як гарний концертний твір, естетично надихаючись красою хорових масивів, гнучкістю ліній та стрункістю акордових поєднань. Лінгво-фонетичні особливості звуковедення зміщують смислові акценти у взаємозв'язку слова та музики, змінюють баланс партій солістів, хору та оркестру. Важливим аспектом створення художньо переконливих версій є професійна майстерність диригента та колективу. Інтерпретація студентського хору Центральної консерваторії музики виявилася менш точною за інтонацією та співвідношенням хорових партій порівняно з іншими китайськими версіями. Хоровим колективам Шанхайської консерваторії, університету Гонконгу та хору концертної зали Ланьчжоу, незважаючи на досить вільне прочитання тексту, вдалося реконструювати семантичну та інтонаційну ідею на належному художньому рівні. Внаслідок більш осмисленого відтворення авторських вказівок, інтонаційної диференціації хорових партій, ретельної диригентської роботи над злагодженим звучанням колективу та загальною концепцією твору досягається ефект асиміляції — впровадження багатого досвіду європейської культури у сучасне хорове мистецтво Китаю.

«**Cantique de Jean Racine**» («Пісня Жана Расіна»), оп. 11 Габрієля Форе написаний для змішаного хору та фортепіано або органу. Текст «*Verbe égal au Très-Haut*» («Слово, єдине найвище») є французьким перефразуванням латинського гімну Жана Расіна. Це — рання робота Форе, написана у дев'ятнадцятирічному віці для конкурсу творів у «*École Niedermeyer de Paris*», який приніс йому перший приз. Стиль композиції повідомляє подібність з більш пізніми роботами Форе, а особливо з його Реквіємом.

Французький текст "Verbe égal au Très-Haut" (Слово, одне з вищим) був написаний Жаном Расіном і опублікований в 1688 в "Hymnes traduites du Bréviaire romain". Це переказ псевдоамброзіанського гімну на ранок вівторка з молитовних зборів «*Consors paterni luminis*». Форе назвав свою композицію на честь Расіна, а не на честь латинського оригіналу можливо тому, що він вважав за краще «елегантний і досить хитромудрий» французький текст. Наведемо переклад тексту українською:

*Слово Бога, єдиного з Всевишнім,
На Кого ми маємо надію,
Вічний День неба та землі,
Ми порушуємо тишу мирної ночі;
Спаситель Божественний, глянь на нас!*

*Вилий на нас вогонь своєї могутньої благодаті,
Щоб все пекло втекло від звуку твого голосу;
Вижени сон стомленої душі,
Це призводить до забування ваших законів!*

*О Христе, з прихильністю дивись на своїх вірних людей
Тепер зібралися тут, щоб похвалити Тебе;
Прийми їх гімни, запропоновані твоїм безсмертною славою;
Нехай вони вийдуть наповнені вашими дарами.*

Твір написано у Ре-бемоль мажорі у темпі Анданте. Інструментальний вступ складається з трьох елементів: спокійної мелодії, що імітується голосами по черзі і плавної середньої частини, яку супроводжують безперервні тріолі. Голоси вступають один за одним, починаючи з найнижчого, і створюють гармонічну вертикаль. Друга строфа відділяється від першої короткою інтермедією, схожою на вступ, а третя та остання строфа з'являються одразу за репризою. Фактура твору є прозорою та збалансованою. Довгі плинні мелодії та гармонійні аподжіатури в «*Cantique*» — це свідчення романтичної сторони п'єси, але гармонічні структури та мелодії відзначаються більшою барвистістю.

Виконання твору хором Шанхайської консерваторії позначено авторським баченням диригента, який витримує монотембральність звучностей, вирівнює регістрові відмінності голосів, формуючи темброву єдність всередині твору. Домінуючого значення набувають крупні смислові побудови, розгортання яких відбувається через динамічні нагнітання та спади.

Дуже важливим джерелом виразного співу і умовою емоційної залученості у спів є саме текст твору. Виразно проспіване слово задає характер виконання, при якому на перший план виходить поетична виразність тексту. Хорове виконання шанхайського колективу виявляє взаємозв'язок змісту музики та слова, надаючи тексту більшої виразності. Емоційно-виразне подання слова виявляється яскравою тенденцією західного хорового співу, яка в цьому прикладі успішно успадковується китайськими виконавцями.

Висновки до третього розділу

Сьогодні хорове виконавство Китаю знаходиться у фазі активного розвитку, синтезуючи національні досягнення китайського багатоголосного співу та західноєвропейські академічні традиції. Цей процес генерується міжкультурною взаємодією у сферах музичної освіти та конкурсно-фестивальної діяльності. У сучасній концертній практиці посилюється тенденція освоєння китайськими колективами великих масивів хорових творів європейських авторів. Стиллова панорама музики простягається від старовинних хоральних піснеспівів до сучасних багатоголосних опусів. Найбільшу популярність мають твори В. Моцарта, Й. Брамса, Ф. Шуберта, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, А. Брукнера, Б. Чілкотта та інших.

Більшість виконавських версій проаналізованих творів, які знаходяться в репертуарі шанхайських хорів, позначені авторським баченням диригентів, які більшою мірою дотримуються західноєвропейських традицій прочитання

тексту. У виконанні творів романтичної доби відзначаються найбільш характерні прикмети західного стилю хорового співу. Диригенти обирають інструментальні традиції трактування хору, будують чітку архітектоніку композиції, дотримуються стилістичної точності, а також інтерпретують слово та музику у паритетному співвідношенні. Тим не менш, інколи музика набуває первісного значення, компенсуючи особливості діалектичної вимови іншомовного тексту китайськими виконавцями. Особливості фразування та розстановки цезур також демонструють інструментальну традицію, вибір нюансів й штрихів та відповідають «класичним» версіям відомих європейських диригентів. Фразування всередині хорового полотна сприяє побудові форми творів та сприяє виразному структуруванню музичного тексту. У більшості випадків хормейстри дотримуються темброфонічної однорідності звуку, оминають різкі звучності, схиляючись до м'якого, теплового, округлого звуку з увагою до верхнього регістру.

В інтерпретаціях шанхайських хорів ключові слова часто виділяються акцентами, агогічними прийомами або нюансами. Також застосовується динамічне наростання звуку всередині мелодійних фраз, що сприяє появі смислових акцентів. Виконання китайськими співаками позначене емоційною залученістю через занурення в текст твору. Намагання виразного співу слів задають характер виконання, завдяки чому на перший план висувається поетична виразність тексту. Емоційно-виразне прочитання слів виявляється яскравою характеристикою західного хорового співу, що адаптується китайськими виконавцями.

ВИСНОВКИ

Сучасне хорове виконавство Китаю представляє собою яскраве, неоднозначне мистецьке явище. І хоча його історія сягає середньовіччя, помітний розвиток можна відзначити лише з початку ХХ століття. Провідне значення для розвитку китайської хорової культури відіграла саме **європейська** музика, що створила базис для розвитку власне китайських традицій написання та виконання хорових творів. Процес адаптації європейських принципів виконання хорової музики китайськими співаками продовжується і сьогодні, вражаючи цікавими творчими результатами.

Звичайно, що значну частину репертуару китайських хорів складають твори національної хорової музики, проте виконання опусів західноєвропейських композиторів також залишається вельми затребуваним. Отже в репертуарі хорових колективів Китаю — музичні композиції італійських, англійських, французьких, австро-німецьких авторів минулого та сучасності. Цікаво, що стильові ознаки виконавських версій цих творів є різними — від імітування видатних виконавських версій європейських диригентів та хорів до відносно вільного прочитання тексту.

Отже, в результаті дослідження особливостей європейської хорової музики у виконанні сучасних шанхайських колективів можна дійти наступних висновків:

1. Ретроспективний аналіз розвитку китайської хорової музики, вивчення творчості окремих персоналій та діяльності колективів дозволяє визначити початок ХХІ століття як якісно новий період в її історії. Він характеризується активізацією творчих пошуків не тільки в рамках традиційного співу або інтерпретації національного репертуару, а й в руслі поглибленого вивчення та практичного засвоєння китайськими музикантами західноєвропейських традицій хорового співу.

Хорова культура Шанхаю представляє собою унікальний феномен. Він, з одного боку, вбудовується в процес розвитку китайської хорової культури,

а з іншого — більш активно підтримує *новітні* традиції хорового співу, що позначається на репертуарній складовій та особливостях прочитання музичних творів. Шанхай сьогодні є одним з найважливіших осередків хорової культури в Китаї.

Історично розвиток хорового мистецтва цього мегаполісу був зумовлений багаточисленними міжкультурними контактами. Хорове мистецтво Шанхаю народилося в рамках східно-китайського культурно-етнічного осередку, на базі сформованих протягом століть естетичних та творчих принципів з багатоголосною народною піснею як традиційною формою шанхайської хорової музики.

Поштовхом для розвитку хорового співу в Шанхаї виявилось заснування осередків християнської культури в Китаї (XVII століття), головним завданням яких було розповсюдження європейської культури на Сході. Репертуар таких хорів обмежувався католицькими піснеспівами та хоралами, що стало початком асиміляції національною культурою Китаю християнських музичних традицій виконання. В результаті зіткнення китайської та західної музичних світів в кінці XIX — на початку XX століття хорове мистецтво Шанхаю отримало новий вектор розвитку — від національної музичної традиції до формування унікального мистецького стилю академічної спрямованості.

У першій половині XX століття Шанхай став одним з провідних міст, в якому сконцентрувався розвиток музичного мистецтва всього Китаю. Шанхайські музиканти у своїх творчих проектах поєднували національні традиції та іноземні запозичення, проте багатоголосний спів європейського типу дуже повільно входив до широкого ужитку.

Становлення **професійного хорового мистецтва** Шанхаю зумовлено започаткуванням національної музичної освіти в Китаї, в результаті чого у 1927 р. була заснована Шанхайська консерваторія, яка стала базисом для розвитку професійної хорової інфраструктури цього регіону. До програм концертів студентів консерваторії входили англійські багатоголосні пісні,

хори з опер та ораторій європейських композиторів (А. Салліван, Ж. Бізе, Г. Доніцетті, В. Белліні, Г. Гендель, Л.В. Бетховен, Й. Гайдн). Значною подією можна вважати також створення у другій половині ХХ століття диригентського факультету консерваторії, що відкрило шлях до здобуття професійної хорової освіти потенційними учителями музики та диригентами Шанхаю.

2. Хор є специфічним чинником формування музичної культури Шанхаю на сучасному етапі. Зараз кількість хорових колективів Шанхаю сягає понад дві тисячі. Їх можна розділити на дві великі групи — аматорські та професійні. Перші, у свою чергу, діляться на дитячі та шкільні хори, церковні хори та аматорські колективи дорослих. Професійні хорові колективи поділяються на ті, що існують в рамках учбових закладів, та на ті, що діють у філармоніях та інших концертних установах. Серед найбільш значущих аматорських хорів треба вказати Шанхайський молодіжний хор, Шанхайський хор дитячого радіо, Весняний дитячий хор, Хор випускників CEIBS, Шанхайську міжнародну хорову лігу, Пастирський хор. Говорячи про професійні колективи Шанхаю, треба відзначити хор Шанхайського оперного театру, три хори Шанхайської музичної консерваторії та хор університету Фудань. Окремо можна виділити хорові колективи, чия творчість популяризується завдяки інтернет-мережі. Це — «Rainbow Chamber Singers» та «Shanghai Hyperbolic Singers».

3. На розвиток хорової культури Шанхаю сьогодні безумовний вплив має міжнародна активність. Серед найбільш вагомих способів комунікації між шанхайськими хорами та хорами усього світу доречно назвати: освіту за кордоном; стажування та програми обміну досвідом; запрошення провідних диригентів в рамках фестивальної або концертної діяльності; співпрацю з закордонними композиторами, виконавцями та колективами; конкурси, конференції, фестивалі, а також активну діяльність в медіа-просторі.

Це якісним чином позначається на вдосконаленні диригентської майстерності шанхайських диригентів та підвищенні рівня виконавської

культури шанхайських хорів, що підтверджується членством Китаю в міжнародній федерації хорової музики (IFCM), заснуванням Міжнародного фестивалю хору в Китаї (CICF). Окремо треба зазначити активну участь шанхайських хорових колективів у міжнародних змаганнях та програмах обміну досвідом. Особливе значення також відіграє Шанхайська міжнародна хорова ліга, яка запрошує для диригування масштабними проектами в Шанхай західноєвропейських та американських диригентів — Т. Фолана, Р. Сімпсона, Ч. Хаусмана, М. Бареа, К. Сейлер, Ф. Шьобера, С. Чабо, Д.Б. Парадіса.

4. Визначальним для створення національних шкіл та поширення провідних світових виконавських традицій є діяльність сучасних хормейстерів Китаю. Вони відіграли роль провідників західних традицій хорового виконавства завдяки освіті, отриманій за кордоном, та досвіду вчителів, що адаптували європейські канони хорового виконавства. Одним із засновників китайського виконавського хорового мистецтва вважається Ма Гешун, який виховав багато учнів. Серед них — відомий диригент Ван Цзюнь. Також розглянуто творчі постаті таких сучасних хормейстерів, як Ван Сюйфен, Ян Хуннян, Сюй Руйці, Чень Гоцюань, Ву Лінгфен, Ван Ян, Я Лун Ге Рай Ле та Ян Лі.

Складність роботи шанхайських колективів пов'язана з необхідністю засвоєння тезаурусу європейської хорової музики — узагальнених слухових моделей, відмінних від традиційних китайських.

5. У трактовці поняття інтерпретації ми дотримуємося визначення, запропонованого Віктором Григоровичем Москаленком. Водночас його спостереження доповнюються та розширюються в результаті осмислення поняття інтерпретації в системі китайської хорової культури початку ХХІ століття. Говорячи про механізми інтерпретації хорової музики, ми позначаємо дві важливі тенденції інтерпретування. Це — безособове виконання (*impersonal performance*) та особове виконання (*personal performance*). **Безособовий тип інтерпретації**, згідно з концепцією

М. Раваззіо, ототожнюється з історично інформованим виконавством (HIP — Historically Informed Performance Practice) та представляє таке прочитання хорових опусів, що відповідає манері та стилю музичної епохи, в якій вони були створені. У такому ключі, як правило, виконуються літургічні та світські хорові композиції барокової доби. У другій половині ХХ століття історично інформоване виконання стало популярним у низці західних країн, що вважається своєрідною відповіддю на попередні традиції виконання. Проте в китайській хоровій культурі, в цілому, цей тип інтерпретації майже не представлений.

Особове виконання, беззаперечно, не претендує на історичну достовірність. Проте воно може мати художню цінність та виявляти зацікавлення з боку слухачів або музикознавців, а отже існує як певний феномен музичної практики сучасності. У такому випадку суб'єктом діяльності виступає *стиль виконавців*, що є індивідуальним виявленням їхніх творчих уподобань. Як результат на перший план висувається стратегія індивідуалізації звучання твору. Хорові опуси минулого або сучасності трактуються хормейстерами у відповідності до потреб сьогодення. Це сприяє збереженню актуальності та популяризації кращих зразків музичної культури, а також оновленню палітри засобів музичної виразності. На цей тип інтерпретації безумовно впливає **національна приналежність виконавців**. Так, китайські традиції музичного виконання тісно пов'язані з театральною сферою, зокрема з китайською оперою. Саме тому китайське хорове виконавство відзначається тенденцією до **театралізації та інколи навіть надмірної зовнішньої ефектності**.

6. Розмірковуючи над особливостями хорового виконавства в контексті інтерпретуючої діяльності, можна зазначити наступне: хорова композиція як завершений і досконалий художній текст несе певну інформацію, наділена специфічними комунікативними характеристиками та представляє собою потенціал для виконавського процесу. Визначною характеристикою хорових текстів є поєднання музичного й словесного компонентів та наявність

синтетичних структурно-семантичних комплексів, які потребують особливої дешифровки. Художній образ в хорових композиціях реалізується в інтонаційних нюансах, що відбивають особливості поетичного тексту. Симптоматична актуалізація майстерності інтерпретаторів з широким багажем виразових засобів (особливості інтонування та ритмічної сторони, вибір темпу, побудова динамічної архітекτονіки та фразування, вибір адекватної артикуляції, агогіки тощо).

Мистецтво хорового виконання — це двокомпонентна структура, що поєднує стильові уподобання хорового диригента та артистів хору. Відтворення композиторського задуму при інтерпретації хорової музики відбувається крізь призму індивідуального бачення керівника-диригента, вибір якого обмежується особистими якостями музикантів та їхніми власними та колективними стильовими пріоритетами.

Виконання китайськими хорами творів західноєвропейської музики позначається наступними рисами: відтворення ознак західного хорового виконавського стилю (інструментальне прочитання хору, паритетність слова та музики, струнка архітектоніка, стилістична адекватність) з врахуванням впливу ментальних особливостей виконавців та тонової специфіки китайської мови.

7. Репертуарна політика шанхайських хорів не обмежується творами китайських композиторів або обробками фольклорних мелодій, хоча вони й становлять більш ніж половину всіх виконуваних композицій. Доля опусів європейських композиторів у цьому процесі надзвичайно велика.

Порівняльний аналіз виконавських версій європейських та китайських хорів вказує на розбіжності та паралелі в інтерпретації західноєвропейської музики. Також в окремих опусах співставлено прочитання хорів Шанхаю та Пекіну. Важливим маркером розвитку культури китайського хорового виконавства виявляється поступова індивідуалізація виконання та посилення творчого підходу при прочитанні шанхайськими хорами композицій європейських авторів. Виявлено проблеми, пов'язані з особливостями

розуміння та вимови тексту. Встановлено окремі тенденції «копіювання» та стилізації в наслідок складності пошуку смислових аналогій у творах, написаних представниками кардинально іншої культури.

Спробою історично поінформованого виконання можна назвати виконання шанхайськими колективами творів А. Вівальді, громкісно-динамічні показники яких відповідають бароковим традиціям поступових нагнітань та затихань. Хормейстер використовує різноманітні артикуляційні прийоми, які підсвічують окремі строфи. Важливого значення набувають масштабні смислові побудови, розгортання яких відбувається через динамічні нагнітання та спади. Також відзначається монотембральність хорової фактури, рівність голосів. В результаті твір стає класичною архітектурною побудовою, в якій цілісність віддзеркалює філософський смисл словесного та музичного тексту.

Романтичні духовні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Г. Форе, Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Шумана у виконанні шанхайських співаків відзначаються певною академічністю, зосередженістю на відтворенні багатовікових літургічних традицій виконання. Китайські хормейстери здебільшого вдаються до виконавської стилізації, майстерно створюючи неначе «репліки» відомих творів, у порівнянні з більш вільними, чуттєво глибокими інтерпретаціями європейських майстрів. Такий раціоналістичний тип інтерпретації притаманний диригенту Лонг Ю, а також автору цієї роботи. Вивчення традицій та розвитку хорового виконавства Шанхаю на сучасному етапі дає змогу констатувати, що сфера виконавських уподобань при прочитанні подібних творів для переважної кількості китайських диригентів знаходиться в площині *наслідування традицій європейського хорового співу*. Це обумовлено ментальними особливостями нації та концентрацією уваги на точному виконанні всіх композиторських ремарок.

Навпаки, хорові композиції Боба Чілкотта та Джона Раттера, Брюно Куле, Дональда Патрікіна та інших виявляють *стильову індивідуалізацію* при виконанні китайськими хорами. Це обумовлюється нерегламентованими

жанровими та стилістичними параметрами творів сучасних композиторів, які надають свободу виконавцям в їхніх інтерпретаціях. Яскравий приклад — виконання «Маленької джазової меси» Б. Чілкота хором шанхайського університету Фуданя, яке просякнuto духом концертного естрадного виконавства. Відчуття релігійного дійства, закладене у сакральних словах твору, зовсім втрачається, адже партії виконуються у вільній імпровізаційній манері. Не зважаючи на фактичне дотримання нотного тексту, диригентові вдається перетворити музику меси на вільний діалог голосів, вступ яких у слухацькому сприйнятті не регулюється певним регламентом, а підпорядковується миттєвим законам джаз-сейшнів.

Разом з тим, виконання шанхайськими хоровими колективами європейської музики, а також вивчення досвіду її адаптації до потреб публіки іншої духовної традиції представляє яскравий приклад діалогу між західним та східним світами, відображаючи магістральні механізми культурної стратегії сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа контексте художественной жизни русской эмиграции в Шанхае. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2015. №7 (57). Ч. II. С. 13–18.
2. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 91 с.
3. Алмазова В. В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. 28 с.
4. Анисимова П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития: выпускная квалификационная работа по направлению 033000 «Культурология» / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2017. 77 с.
5. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Москва : Музыка, 1980. 215 с.
6. Асафьев Б. Речевая интонация [под ред. Е. М. Орловой]. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 134 с.
7. Афанасьев А. Борьба против конфуцианства в период «Движения за новую культуру». *Конфуцианство в Китае : пробл. Теории и практики*. Москва, 1982. С. 249–262.
8. Балкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Дальневосточная государственная академия искусств. Владивосток, 2001. 40 с.

9. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? *Бадураскода Е. и П. Интерпретация Моцарта*. Москва : Музыка, 1972. С. 255–367
10. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. 2-е изд., доп. Москва : Универс, Прогресс, 1994. 158 с.
11. Батт Дж. Аутентичное исполнение. *Музыкальный словарь Гроува*. Москва, 2001. С. 59.
12. Батюк И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1999. 47 с.
13. Батюк И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 192 с.
14. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
15. Белецкий И. Антон Брукнер 1824–1896: краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. Ленинград : Музыка, 1979. 88 с.
16. Белкін А. Анализ подходов к изучению ментальности в психологической науке. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Акмеология образования. Психология развития. 2010. С. 3–10.
17. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.
18. Бланшо М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю. Санкт-Петербург : Machina, 2002. 96 с.
19. Булавинцева Ю. Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02

- «Музыкальное искусство» / Российская академия музыки имени Гнесиных. Нижний Новгород, 2009. 26 с.
20. Булез П. Главное — это личность. *Сов. музыка*, 1990, №8. С. 36–37.
21. Ван Йіхе. Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури. Пекін: Народна музика, 2000. 54 с.
22. Ван Цзяцин. Динаміка історичного становлення та еволюції китайського хорового мистецтва. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 319–321.
23. Ван Цзяцин. Національні та європейські культурні традиції в дзеркалі китайського хорового мистецтва. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 185–186.
24. Ван Цзяцин. Перетворення національних і європейських традицій у контексті формування китайського хорового мистецтва. *Духовна культура України перед викликами часу: (до 30-річчя каф. культурології Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого)*: тези. доп. учасників III Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 16 квітня 2020 р.) / Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого. Харків, 2020. С. 105–107.
25. Ван Цзяцин. Розвиток традицій хорового виконавства в китайському музичному мистецтві сучасності. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали IV всеукр. наук.-практ. конф. (29 жовт. 2020 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2020. С. 42–43.
26. Ван Юйхэ. История новой и современной китайской музыки. Пекин: Изд-во народного искусства, 1994. 281 с.

- 27.Васильев В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании: преемственность традиций и тенденции развития. Ленинград : Музыка, 1991. 118 с.
- 28.Васина-Гроссман В. Вокальные формы. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 40 с.
- 29.Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
- 30.Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 367 с.
- 31.Вассоевич А. Духовный мир народов классического востока: монография. Санкт-Петербург : Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 1998. 542 с.
- 32.Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
- 33.Власенко Л. О содержании и произношении текстов мессы и реквиема. Астрахань : Гос. консерватория, 1991. 56 с.
- 34.Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 368 с.
- 35.Гачев Г. Ментальности народов мира. Москва : Эксмо, 2003. 544 с.
- 36.Голубовська І. Константи національної ментальності у дзеркалі китайської мови. *Спадщина Омеляна Прицака і сучасні гуманітарні науки*. Київ, 2009. С. 83–93.
- 37.Гуй Цзюньцзе. Духовні хоріві твори Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді в аспекті порівняння європейських та китайських інтерпретацій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 4 (45). С. 70–79

38. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137–147.
39. Гуй Цзюньцзе. Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайским хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 45–52.
40. Гуй Цзюньцзе. Традиції масової та духовної музики в «A little jazz mass» Б. Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 3 (44). С. 70–81.
41. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. Вып. 1. Москва : Композитор, 1999. С. 117–149.
42. Гуляницкая Н. Nova musica sacra: жанровая панорама. *Открытый текст*: электронное периодическое издание [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=3792> (дата звернення — 01.03.2022).
43. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
44. Деррида Ж. Письмо и различие. Пер. с фр. Д. Кралечкина. Москва : Академический проект, 2007. 495 с.
45. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород : Деком, 2000. 446 с.
46. Джон Раттер — Реквием, Магнификат [Электронный ресурс] Режим доступа : http://www.loversclassic.ru/publ/skachat_audio/khorovaja/dzhon_Rutter_rekviem_magnifikat_dir_dzhon_Rutter/17-1-0-785 (дата звернення — 27.08.2021)

47. Джон Раттер [Электронный ресурс] Режим доступа : https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter (дата звернения — 11.01.2021)
48. Дивеева Г. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг. XX в.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования. *Terra Humana*. 2014. №1. С. 137–140.
49. Дубовский Ю. Основы английской фонетики. Учебное пособие. Москва : Флинта, 2015. 278 с.
50. Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе Стравинского *И. Стравинский в контексте времени и места* : материалы науч. конф.; ред.-сост. С. Савенко. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 67–85.
51. Егоров А. Теория и практика работы с хором. Ленинград : Музгиз, 1951. 238 с.
52. Елисеева-Шмидт Э. Энциклопедия хорового искусства. Москва : Добросвет; КДУ, 2011. 502 с.
53. Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
54. Желудкова В. Интерпретация хорового произведения. *Наука и образование: проблемы и перспективы*: материалы Международной научно-практической конференции. Нефтекамск : Мир науки, 2016. С. 162–164.
55. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва : Музыка, 1987. 95 с.
56. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 271 с.
57. Живов В. Теория хорового исполнительства. Москва: Эдиториал УРСС, 1998. 192 с.
58. Жилкин С. В духе времени: Джон Тавенер и его академическая музыка [Электронный ресурс]. Режим доступа :

- <http://www.interviewrussia.ru/music/vduhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka> (дата звернення — 28.02.2022).
59. Заверуха О. Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики: актуальність, проблеми, новаторство. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики*. Харків, 2019. С. 56–58.
60. Заверуха О. Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Науковий вісник «Культура України» Харківської державної академії культури*. Харків, 2019. Вип. 65. С. 174–181.
61. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ-початку ХХІ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
62. Заверуха О. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*. Харків, 2017. С. 54–61.
63. Зиновьева Л. Вокальные задачи аутфакта в хоровом дирижировании. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 152 с.
64. Иконникова Л. Интерпретаторская культура хорового дирижера: структура и основные аспекты изучения. *Вісник ГрДУ імя Янкі Купальї. Сер. 3, Філологія. Педагогіка*. 2006. № 3. С. 91–94.
65. Иконникова Л. Интерпретаторская культура хорового дирижера. Минск : Изд. центр БГУ, 2005. 143 с.
66. Иконникова Л. Интерпретаторское искусство хорового дирижера (теория и исполнительская практика) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2015. 21 с.
67. Казачков С. Дирижер хора — артист и педагог. Казань : Казан. гос. Консерватория, 1998. 143 с.
68. Казачков С. О вокально-хоровой фразировке: беседы в форме рондо. Казань : Изд-во Казан. консерватории, 2001. 48 с.

- 69.Калашник М. Профессионально-творческая школа и тезаурус. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 13. С. 26–32.
- 70.Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016, 281 с.
- 71.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
- 72.Катунян М. Плач Иеремии: сакральное слово и неоканонический стиль Владимира Мартынова. *Слово и музыка: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского*. Сб. 36. Москва : Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 341–351.
- 73.Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : ККІНПАТРИ ЛТД, 2014. 340 с.
- 74.Каяк А. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. Москва : Академ. проект ; ГАСК, 2006. 253 с.
- 75.Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
- 76.Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.

- 77.Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития (Английская музыка в XX веке): Очерки. Москва : Советский композитор, 1986. 216 с.
- 78.Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 293 с.
- 79.Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
- 80.Конрад Н. Запад и Восток Москва : Наука, 1966. 561 с.
- 81.Коробка Т. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 377–392.
- 82.Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 206 с.
- 83.Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
- 84.Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*, 1969. Вып. 12. С. 24–29.
- 85.Кошкарёва Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская государственная консерватории имени П.И. Чайковского. Москва, 2007. 627 с.
- 86.Кравченко Е. Исполнительский анализ духовной музыки как способ познания национальных традиций в хоровом искусстве рубежа XX–

- XXI веков. *Музыкальное искусство и образование*. 2015. №1 (9). С. 111–122.
87. Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва : Российская политическая энциклопедия, серия «Книга света», 2004. 656 с.
88. Кузнецов Ю. Практическое хороведение. Учебный курс хороведения. Москва, 2009. 158 с.
89. Кузнецов Ю. Эмоциональная выразительность хора: экспериментально-теоретическое исследование: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 1996. 152 с.
90. Кузнецова Е. Источники формирования китайского менталитета. *Вестник Кемеровского государственного университета*, 2014. Вып. 1 (57), 187–190.
91. Кучурівський Ю. Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження. *Наукові записки*. Вип. 3. 2014. С. 199–204.
92. Кушпилёва М. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского. Магнитогорск, 2009. 24 с.
93. Кюрегян Т. Алеаторика. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2007. С. 412–431.
94. Лащенко Л. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев : Музична Україна, 1989. 136 с.
95. Левандо П. Хоровая фактура: Монография. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
96. Ли Цзюньшен. Развитие хорового искусства и воспитание талантов хоровых дирижеров. *Педагогика и профессия*. 2006. № 11. С. 85–86.

97. Лі Пенгін. Короткий опис китайського хорового мистецтва. *Енциклопедичний словник китайської музики*. Шанхай : Шанхайська музика, 1999. 102 с.
98. Лі Цин. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.
99. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / ГОБУВО «Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
100. Локотьянова Д. Словесный текст и жанр в церковных хорах Антона Брукнера. *Музыка. Искусство, наука, практика*, 2017. № 3(19). С. 26–38.
101. Лотман Ю. Анализ поэтического текста : Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 387 с.
102. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
103. Люй Ц. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления. *Гуманитарное пространство*. 2021. Т. 10. № 5. С. 611–619.
104. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития системы хорового искусства в Китае. *Культура України*, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
105. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.
106. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

107. Мадишева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
108. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 326 с.
109. Малявин В. Китайская цивилизация. Москва : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», 2003. 627 с.
110. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
111. Масленнікова Ю. Хорове виконавство як предмет досліджень: основні концепції, позиції, підходи. *Науковий вісник. Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 1 (36), 2017. С. 37–42.
112. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–50.
113. Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы. Москва : Советский композитор, 1990. 287 с.
114. Михайлець В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 20 с.
115. Михайлов А. Стил в музыке. Москва : Музыка, 1976. 345 с.
116. Моисеева С., Волошкина И. Французский национальный характер в зеркале фразеологии. *Вестник Томского государственного университета*, 2009. Вып. 321. С. 22–29.
117. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 271 с.
118. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев, 1994. 157 с.

119. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія. Київ, 1994. 25 с.
120. Москва Ю. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала: Монография. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
121. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звукопластичної та словесно-музичної адекватності. Слово, інтонація, музичний твір: *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. С. 55–64. 158 с.
122. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2003. 244 с.
123. Музыкальная эстетика стран Востока. Москва : Музыка, 1967. 414 с.
124. Муравська О. Історія латинського (католицького) реквієму у руслі європейського історико-культурного процесу. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 49–63.
125. Мятієва Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московский государственный университет культуры и искусств. Магнитогорск, 2010. 27 с.
126. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Владос, 2000. 321 с.
127. Никольська-Береговська К. Развитие вокальных навыков в хоре. Москва : Музыка, 1970. 356 с.

128. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
129. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Минск : Книжный Дом. 2003. 1280 с.
130. Петров В. Реквием и современность. *Израиль XXI*. Музыкальный журнал [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://www.21israelmusic.com/Petrov_Rekviem_XX.htm (дата звернення 14.06.2020).
131. Полищук А. Преломление традиций третьего течения в жанре мессы. *Культурная жизнь юга России*. Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2016. №4 (63). С. 60–65.
132. Полусмяк И. Теоретические и методологические аспекты музыковедческой интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская консерватория. Киев, 1989. 160 с.
133. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва, 1972. С. 3–46.
134. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Академический Проект, 2008. 697 с.
135. Россиус Ю. О теории интерпретации Э. Бетти. *История философии*, № 17, 2012. С. 83–89.
136. Рубец М. Влияние китайского языка на мышление и культуру его носителей. *История философии*. Москва, 2009. №14. С. 111–122.
137. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
138. Рябец Н. Реквием Э.Л. Уэббера в контексте эволюции жанра. Харьков, 2000. 52 с.

139. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
140. Самарин В. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва : Академия, 2002. 352 с.
141. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського К., 2003. 27 с.
142. Семенюк В. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. Москва : ООО Издательство «Композитор», 2008. 328 с.
143. Сигитов С. В поисках нового гуманистического идеала: Messe de Requiemе Габриеля Форе. *Известия Российского государственного университета им. А. И. Герцена*. Культурология. Санкт-Петербург, 2007. С. 50–58.
144. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
145. Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан. Розвиток і еволюція китайської хорової культури. *Журнал Північно-Східного педагогічного університету*. Серія: Філософія і соціальні науки. 2015. №4. С. 58–76.
146. Скафтымов А. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. *Русская литературная критика*. Саратов, 1994. С. 134–159.
147. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Львовская национальная музыкальная академия имени Н.В. Лысенко. Львов. 2016. 182 с.

148. Сухецька О. Онтологія музичного виконавства та мистецтво керування хором. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Збірник наук. праць Уман. держ. пед. ун-ту ім. Павла Тичини. 2014. № 10 (3). С. 124–129.
149. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 23–32.
150. Сухленко И. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
151. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: множество/идентичность — открытость — целостность. *Аспекти історичногомузикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
152. Сухленко И. Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 9. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.
153. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 27 с.
154. Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2018. № 45-2. С. 126–133.
155. Тарасевич Н. Социально-коммуникативная направленность жанра Реквием. *Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации*. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. С. 94–110.

156. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 359–366.
157. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка») : дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2012. 227 с.
158. Тянь Сяобао. Хоровое искусство. Чунцин : Изд-во Юго-Западного педагогического университета, 2008. 229 с.
159. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки [Пер. с англ.]. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 42 с.
160. Федюра С. Хорове виконавство на сучасному етапі. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*. Серія: Психолого-педагогічні науки. 2013. № 1. С. 71–74.
161. Хазеева И. Проблема интерпретации в хоровом исполнительстве. *Университетский научный журнал*, 2018. №38. С. 130–138.
162. Хализев В. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2002. 437 с.
163. Холопов Ю. Джазовая гармония. *Практический курс гармонии. Часть II. Гармония XX века*. Москва : Композитор, 2005. С. 144–164.
164. Холопов Ю. Месса. *Григорианский хорал: учебное пособие*. Москва : Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 40–67.
165. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва : Лань, 2001. 242 с.
166. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне

- мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
167. Цао Шу Ли. Развитие хоровой музыки Китая в первой половине XX века (1898–1945). *Сборник научных трудов*. Минск : Белорусский университет культуры и искусств, 2012. С. 297–304.
168. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.
169. Цмиг Г. Европейский хоровой концерт. История. Теория. Практика. Минск : Белорусская наука, 2018. 412 с.
170. Цунінь Сунь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с.
171. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.
172. Чень Бо. Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання: дис. ... канд. пед. наук. : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 236 с.
173. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
174. Чжоу И. Индивидуальный вокальный стиль в условиях глобализации. *Европейский журнал искусствоведения и культурологии*, Art. 2020. No 1. С. 106–111.
175. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.

- наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 286–296.
176. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.
177. Чжоу Чженьюй. Особливості музичного виховання учнів у школах КНР. *Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія»*. Харків, 2018. Вип. 6. С. 148–157.
178. Чилин Гао. Специфика исполнительской интерпретации хоровой оперы а саррелла (на примере «Ятранских игр» И. Шамо). *European Journal of Arts*. Вена, 2020. №2. С. 116–124.
179. Чэнь Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
180. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: "від існуючого до виникаючого"*. №20. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 218–228.
181. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вып. 46. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 289–300.
182. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 45 : *Проблеми організації художнього часу в музичному творі*. Київ, 2010. С. 3–12.

183. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва : Сов. композитор, 1983. 152 с.
184. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
185. Шлейермахер Ф. Герменевтика. Перевод с немецкого А.Л. Вольского. Научный редактор Н.О. Гучинская. Санкт-Петербург : Европейский Дом. 2004. 242 с.
186. Шнеерсон Г. Английская музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6-ти т. Москва : Советская энциклопедия; Советская музыка, 1973. Т. 1. С. 147–162.
187. Юань Є. Витоки багатоголосного хорового співу в китайській музичній культурі. *Українська музика*. 2019. №2 (32). С. 91–97.
188. Юдкин И. Проблема «Восток — Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Киев, 1989. Вып. 2. С. 40–51.
189. Ян Кайсень. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 63. С. 65–75.
190. Atkinson, Terry & Guy Claxton eds. *The Intuitive Practitioner: On the Value of Not Always Knowing What One is Doing*. Buckingham: Open UP, 2000.
191. Auer M. *Anton Bruckner als Kirchenmusiker*. Regensburg : Gustav Bosse, 1927. 225 S.
192. *Beijing and Shanghai: China's hottest cities*. Hong Kong : Airphoto International Ltd., 2004. 564 p.
193. Betti E. *Teoria generale della interpretazione*. Milano, 1955. 982 p.

194. Borgdorff H. "The Production of Knowledge in Artistic Research." In *The Routledge Companion to Research in the Arts*, edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson. London: Routledge, 2010. Pp. 44–63.
195. Brown C. *Performing 19th-Century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence*. *Early Music*. 2010. Vol. 38. Pp. 476–480.
196. Brown Howard Mayer. "Performing Practice." *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, London: Oxford UP, 1980. Vol.14. Pp. 370–393.
197. Brown, Clive. *Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies*. *Early Music*, 1991. 19, №2. Pp. 247–258.
198. Butt J. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press. 2002. 282 p.
199. Carver Anthony. *Bruckner and the Phrygian mode*. *Music & Letters*. 2005. 86 (1). Pp. 74–99.
200. Chilcott B. *Composer's note. A Little Jazz Mass (vocal score)*. Oxford : Oxford University Press, 2006. 38 p.
201. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. London : Oxford UP, 1999. 662 p.
202. Crawford T. *The Art of Re-Creating Lute Music*. *Early Music*. 2006. Vol. 34. Pp. 160–163.
203. Crutchfield W. "Vocal Performance in the Nineteenth Century." In *The Cambridge History of Musical Performance*, edited by Colin Lawson and Robin Stowell. Cambridge : Cambridge UP, 2012. Pp. 611–642.
204. Dart T. *The Interpretation of Music*. London : Hutchinson, 1984.
205. Davies S. *Authenticity in Musical Performance*. *British Journal of Aesthetics* 1987. Vol. 27. Pp. 39–50.
206. Dodd J. *Performing Works of Music Authentically*. *European Journal of Philosophy*. 2015. Vol. 23. Pp. 485–508.

207. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London : Faber, 1974.
208. Dreyfus L. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*. 1983. Vol. 69. Pp. 297–322.
209. Edidin A. Look What They’ve Done to My Song: ‘Historical Authenticity’ and the Aesthetics of Musical Performance. *Midwest Studies in Philosophy*. 1991. Vol. 16. Pp. 394–420.
210. Gao S. L. *A History of Church Schools in China: Zhongguo jiaohui xuexiao shi*. Changsha, Hunan: Hunan Educational Publishing House, 1994.
211. Goehr L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : Oxford University Press, 2007. 368 p.
212. Hon-Lun Yang & Michael Saffle, *China and the West Music, Representation, and Reception*. Michigan: University of Michigan Press Ann Arbor, 2017. 346 p.
213. Howie A. Crawford. Bruckner and the motet. *The Cambridge Companion to Bruckner*. Part 2 : Choral music / ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004. Pp. 54–63.
214. Hunter M,. “Historically Informed Performance.” *The Oxford Handbook of Opera*, edited by Helen M. Greenwald, Oxford : Oxford University Press, 2014. Pp. 606–626.
215. Kivy P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Cornell University Press, 1995. 320 p.
216. La Temps. 1904. 27 Janv. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k237761n/fl.item> (accessed 20.03.2021).
217. Lawson C. and Robin Stowell. 1999. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press.

218. Levinson J. 1990. Authentic Performance and Performance Means. In *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford University Press. 1990.
219. Li Junsheng. The development of choral art and the education of the talents of choral conductors. *Pedagogy and the profession*, 200611, 85–86.
220. Liu C. C. (2010) A critical history of new music in China. (R. Mason, Trans.) Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
221. Luo Qin, Qian Renping. A Pictorial Chronicle of National Conservatory of Music (1927–1941). Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 37.
222. Mahrt W. The Musical Shape of the Liturgy. CMAA, 2012, 467 p.
223. Max A., Anton Bruckner als Kirchenmusiker, G. Bosse, Regensburg, 1927. Pp. 70–71.
224. Max Kalbeck. Johannes Brahms. 4 vol. Berlin : Deutsche-Gesellschaft, 2012. 316 p.
225. Miller J. Tradition and difference, rev. of M. H. Abrams' Natural supernatural. *Diacritics*. Baltimore. 1972. Vol.2. №2. P. 9–12.
226. Montagnier J. The Polyphonic Mass in France, 1600–1780. The Evidence of the Printed Choirbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 332 p.
227. Performing 19th-Century Chamber Music: the yawning chasm between contemporary practice and historical evidence. *Early Music* 38, 2010. №.3. Pp. 476–480.
228. Ravasio M. Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. 77:2. Pp. 193–205.
229. Ricoeur P. Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique. Paris, 1969.
230. Scruton R. The Aesthetics of Music. Clarendon Press, 1999. 552 p.

231. Shapovalova L., Nikolaievska Y. and others. Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta — Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Specialissue.11/02-XX. Pp. 141–146.
232. Sharpe R. *Authenticity Again*. *British Journal of Aesthetics*. 1991. Vol. 31. Pp. 163–166.
233. Steinbeck W. Anton Bruckner. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil 3. Bärenreiter Kassel Basel London New York Prag Metzler Stuttgart Weimar, 2000. Pp. 1037–1105.
234. Strasser P. Simon Sechters Abhandlung über die musikalisch-akustischen Tonverhältnisse: Erstveröffentlichung, Kommentar und Konsequenzen für die Aufführungspraxis. Peter Lang, 2008. Pp. 254–275.
235. Tao Ya Bin (2001). *Music and cultural exchange between the dynasties of Qing and Ming*. Beijing: Publishing House “East”.
236. Taruskin R. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, 1995. 392 p.
237. Taruskin R. *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*. *Authenticity and Early Music*, edited by Nicholas Kenyon,. London: Oxford UP, 1988. Pp. 137–207.
238. Tian Xiaobao. *Modernity of Chinese Choral Art*, 2008. 5, 131–132.
239. Türk D. *Klavierschule*. 1789, translated and edited by Raymond H. Hagg. Lincoln : Nebraska UP, 1982.
240. Waller J. *Shanghai: the growth of the city*. London : Compendium publishing, 2008. 211 p.
241. Wang Y.H. & Hu T. H. *The history of Chinese modern music 1901–1949*. Beijing, China : Ren Min Yin Yue Chu Ban She, 2006.
242. Wang Y.H. *The history of Chinese modern music*. Beijing, China : People’s Music Publishing House, 2014.

243. Wang Yuhe (1991). Review of Choral Music Development in China. *Bulletin of the Tianjin Conservatory*, 1, 18–21.
244. Wang Yuhe. *New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century*. Translated by Liu Hongzhu. *Journal of Music in China*, 2001. Vol. 3/1. Pp. 1–40.
245. Wong, S.Y. (1962). 圣诗典考 Shan Shi Dian Kao. [The Encyclopaedia of Hymns]. Hong Kong, China: Chinese Christian Literature Council Ltd.
246. Xiang Xiang. Brief essays on the distribution of Western music in the East. *Historical and geographical monthly*, 2. Shanghai. 1937.
247. Xing Xiaomeng, Xu Tong Guan. Development and evolution of Chinese choral culture. *Journal of the North-Eastern Pedagogical University*. Series: Philosophy and Social Sciences, 2015. 4, 58–76.
248. Yang H. N. *Choral training*. Beijing, China : Zhong Yang Yin Le Xue Yuan Chu Ban She, 2013.
249. Yang Kaisen Periodization of Chinese choral art in the context of the development of professional music education. *The European Journal of Arts*. Вена, 2021. №1. С. 65–75.
250. Yip M. L. C. *The emergence and development of Chinese choral music in the twentieth century*. (D.M.A., University of Texas at Austin), 1994.
251. Young J. O. The Concept of Authentic Performance. *British Journal of Aesthetics*. 1988. Vol. 28. Pp. 228–238.
252. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзин. Історія китайської музики. Тайбей : Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.)

253. 吴光明 中国哲学百科全书（美学卷）. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. (Куан-мін Ву. Естетика. *Енциклопедія китайської філософії*. Нью-Йорк; Лондон: Routledge, 2003. 215 с.)
254. 李丽敏. 对国乐发展历史的再认识 [Лі Лімін. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики. Музична культура]. Пекін, 2009. С.163–179.
255. 薛永武 《礼记乐记》研究. 北京 : 光明日报出版社, 2010. 233 页. (Сюэ Йонгву. Юй-чжи (Записки про Музику та Мистецтва 73–49 рр. до н.е.). Пекін : Гуанмін, 2010. 233 с.)
256. 蔡仲德. 中国音乐美学史. 北京 : 人民音乐出版社, 1995. 866 页. (Цай Жонгди. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Народна музика, 1995. 866 с.)
257. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 37页. (Ван Юйхэ. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Видавництво нар. музики, 2012. 372 с.)
258. 夏澔洲. 中国近代音乐史简编. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页. (Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики / Ся Яньчжоу. Шанхай : Муз. видавництво Шанхая, 2012. 346 с.)
259. 刘靖之. 中国新音乐史论. 台北 : 耀文事业有限公司, 1998. 347 页. (Лю Цзинчжи. Історичний трактат в галузі нової китайської музики. Тайбей : Культура та освіта Яо, 1998. 347 с.)
260. 李丽敏. 对国乐发展历史的再认识 [Лі Лімін. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики. Музична культура]. Пекін, 2009. С.163–179.

261. 张英杰. 陈洪国乐改革思想 研究 [Чжан Інцзе. Чень Хун гоюе гайге сисян яньцзю. Ідеї Чень Хуна про реформування національної музики. Музична культура]. Пекін, 2009. С. 213–219.
262. 李岚清 中国早期交响音乐 [Ранній етап розвитку китайської музики. Роздуми про сучасну китайської музики] Пекін, 2008. 423 р.

ДОДАТОК А

ПУБЛІКАЦІЇ

1. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137–147.
2. Гуй Цзюньцзе. Традиції масової та духовної музики в «A little jazz mass» Б. Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 3 (44). С. 70–81.
3. Гуй Цзюньцзе. Духовні хорові твори Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді в аспекті порівняння європейських та китайських інтерпретацій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 4 (45). С. 70–79.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

4. Гуй Цзюньцзе. Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайским хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 45–52.

УЧАСТЬ В КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Співвідношення традицій масової та духовної музики у “A little jazz mass” Б. Чілкотта // XV Міжнародна науково-практична конференція «Європейський культурний простір і українські перспективи» (14–15 листопада 2019 р., Рівне);
2. Духовні хорові твори Дж. Россіні та Дж. Верді в аспекті порівняння європейських та китайських традицій // Міжнародна науково-практична

конференція «Проблеми виконавства: від теоретичного музикознавства до виконавської практики» (20 листопада 2019 р., Київ);

3. Исполнительские интерпретации европейской хоровой музыки шанхайскими коллективами: теоретический аспект // Заочная международная научная конференция «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., м. Мінськ);
4. Становлення та розвиток хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва // XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., РДГУ, м. Рівне);
5. Шляхи освоєння шанхайськими хоровими колективами творів німецьких композиторів // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4–6 березня 2021 р., Харків);
6. Китайські хорові фестивалі: міжкультурні контакти та вплив на розвиток виконавської майстерності // XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., Рівне).