МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М.В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЮАНЬ Є

УДК 78.27; 78.2i; 78.471

ДИСЕРТАЦІЯ
ВПЛИВ СУСПІЛЬНОГО І ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ НА РОЗВИТОК ХОРОВОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КИТАЮ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

Науковий керівник: **Антонюк Ірина Миколаївна**,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

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

_____ Юань Є

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Юань Є. Вплив суспільного і художнього життя на розвиток хорової композиторської творчості Китаю.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню китайського хорового мистецтва, становлення і розвиток якого відбувався під впливом змін у суспільному і художньому житті держави. Для вивчення хорової творчості китайських композиторів було проведено дослідження хорового мистецтва Китаю в дискурсі його художнього, культурологічно-мистецтвознавчого і суспільного значення. В основу дослідження лягло вивчення наукових праць китайських і зарубіжних авторів з мистецтвознавства, історії, культурології, літературознавства; праць про початки виникнення в Китаї пісень, їх тематику, образний і поетичний зміст та їх ужиткове призначення; текстів збірок китайських міфів і поезій, праць античних філософів і сучасних теоретиків музики про соціально-виховну функцію музики і співу у вихованні людей; присвячених розвитку культурних обмінів та міжкультурної взаємодії Китаю із зарубіжжям, зокрема вивченню впливів на становлення та розвиток хорового мистецтва Китаю окремих українських представників та японської хорової культури; праць про найдавніші приклади китайського колективного (унісонного) виконання пісень, шляхи проникнення в китайське мистецтво багатоголосого хорового співу, про початки навчання в Китаї колективного співу в XVII – XIX ст.; оглядам розвитку китайської хорової культури і мистецтва в XX ст.; проблематиці хорової освіти в Китаї і зародженню професії хорового диригента в китайських навчальних закладах. Вивчення цих питань дало можливість укласти цілісну картину становлення і наступного розвитку

багатоголосого хорового співу в китайській культурі в контексті суспільного і художнього життя держави.

Актуальність запропонованої теми роботи зумовлена відсутністю комплексного музикознавчого дослідження з проблематики становлення і розвитку хорової творчості китайських композиторів у контексті впливів суспільного і художнього життя.

Мета роботи полягає в обгрунтуванні впливу змін суспільного і художнього життя Китаю, що відбивались на етапах становлення і розвитку хорової творчості китайських композиторів.

Об'єктом дослідження є хорове мистецтво Китаю. **Предметом дослідження** – хорова творчість композиторів Китаю крізь призму змін суспільного та художнього життя.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів музикознавства, історії, культурології, джерелознавства. Охоплено комплекс методів, серед яких історико-культурологічний, історіографічний, музикознавчо-аналітичний, хронологічний, джерелознавчо-пошуковий, біографічний, хронологічний, систематизаційний.

Наукова новизна полягає в першому досвіді цілісного вивчення хорової творчості китайських композиторів крізь призму змін суспільного та художнього життя; в здійсненні ретроспективного аналізу історико-суспільного та культурного життя Китаю до появи на початку ХХ ст. перших хорових творів професійних композиторів; у визначенні впливу українського хорового на китайське хорове мистецтво на ранньому етапі становлення та на його подальший розвиток; спираючись на анонси газети «Нове життя», висвітлено концертні виконання перших в Китаї пісень для чотириголосого хору Хуан Цзи; у визначенні усвідомлення в хоровій творчості китайських композиторів проблеми співвідношення індивідуального і національного; в осмисленні ними втілення національних традицій у хорову творчість; в дослідженні етапів професійного навчання хорового співу і становлення професії хорового диригента.

Аналітичний матеріал дослідження склали видання хорових творів китайських композиторів, навчально-методичні посібники, матеріали архівних та сучасних періодичних видань, хорових конкурсів і фестивалів, енциклопедичних та довідникових видань.

Теоретичну базу дослідження склали праці широкого тематичного спектру: історії Китаю та історії китайської музики, соціологічного, естетичного та культурологічного спрямування, взаємодії культур і міжкультурної комунікації, китайської професійної хорової освіти, методики навчання, жанрової специфіки хорової композиторської творчості, хорового виконавства і фольклористики.

У роботі було досліджено вагу внутрішніх суспільно-політичних подій у Китаї XIX – XX ст., що вплинули на пришвидшення інтеграції хорового співу в китайську культуру, розгортання суспільно-політичних подій і пов'язаних з ними художніх процесів, що сприяли переулаштуванню життя держави в усіх площинах та початку наступного етапу розвитку китайського національного хорового мистецтва; вплив на ці процеси Сінхайської революції, утворення Китайської Республіки, виникнення ряду масових рухів, ідеєю яких стала модернізація життя китайської держави в річищі її суспільно-політичного устрою і культурного розвитку шляхом спирання на прогресивні досягнення Заходу. В умовах розгортання революційних рухів для піднесення відповідних настроїв виділено потребу супроводу масових виступів колективним співом пісень. Виникнення та розвиток у Китаї форм зарубіжного колективного співу пов'язуємо з акультуративними процесами, розгортання яких стало визначальним як для становлення хорового співу в Китаї, так і для визначення шляхів подальшого розвитку всієї музичної культури Китаю.

Досліджено значення будівництва Трансманьчжурської магістралі, функціонування якої сприяло потужному притоку культурних і мистецьких кадрів та активізації міжкультурної взаємодії китайців з мистецькими і культурними діячами Заходу.

Уперше досліджено значення впливу українського хорового на китайське хорове мистецтво. Для цього проаналізовано значний масив архівних газет і

журналів, з яких стало відомо про перші постановки в Китаї українських музично-драматичних вистав з хоровими номерами, опер С. Гулака-Артемовського і М. Лисенка, виконання «Вечорниць» П. Ніщинського. Виділено постаті українських хорових диригентів С.Кукурузи і В. Лукші, які найбільш активно сприяли пропагуванню на теренах Китаю українського хорового мистецтва і таким чином вплинули на продовження процесу інтеграції хорового співу в китайську культуру. Зібрана сукупна інформація становить для дослідників особливо великий інтерес як задокументована фіксація імен українських хорових діячів, виконуваних у Китаї хорових творів та подій концертного і культурного життя.

Опрацьовано шляхи проникнення в Китай «шкільних пісень» та їх значення в емоційній підтримці маніфестантів та об'єднанні великих мас народу, в дієвому способі долучення китайського суспільства до колективного співу.

Простежено приклади звернення до хорової творчості перших професійних композиторів Сіань Сінхая, Хуан Цзи, Ма Сіцуна, Ньє Ера, Чжана Шу, Чжена Женьюя та ін. Відзначено розробку в піснях патріотично-революційної тематики, всенародну любов до цих пісень і найширше їх виконання колективами трудящих; поєднання в піснях елементів національної пісенності і досвіду творення революційних пісень Заходу. Хоровий спів, який вийшов за межі лише шкільного навчання, став найбільш примітною рисою мистецького життя і музичної творчості. Створення і виконання пісень антияпонської тематики позитивно вплинули на усвідомлення необхідності поглиблення музичної освіти і початку розвитку в Китаї хорового співу як професійного виду творчості.

В галузі хорової творчості відзначено розвиток трьох жанрових різновидів: «шкільні», художні і патріотичні пісні. Художня пісня взяла на себе функцію узагальнення рис національної ментальності на основі синтезу традиційних філософсько-естетичних поглядів. Виділено перші мініатюрні дво- або триголосі хорові пісні Чжао Юаньженя, Лі Шутуна і Сяо Юмея. Відзначено

віддзеркалення в їх музичній мові особливостей інтонаційної специфіки народних пісень, що стало важливим для формування стилістики китайської хорової музики, відмінної від європейської.

Відзначено осмислення в хоровій творчості власних національних традицій, пов'язаних з інтонаційними, ладовими та метроритмічними особливостями народних пісень та інтеграція їх в тематику сучасного життя; важливість утворення «Бюра досліджень народної музики», яке завдяки звукозаписувальній техніці дало можливість композиторам і виконавцям чути автентичне виконання пісень різних народностей, а значить і осмислювати унікальні ритмічні і мелодичні особливості їх музичної мови. З цим пов'язуємо появу низки мистецьких хорових опрацювань фольклору, використання засобів стилістики імпресіоністичної музики та модернізму.

Від 1980-х рр. спостережено ознаки «деполітизації» хорової творчості та зосередження авторів на темах сучасного життя, а також на дитячій та релігійній тематиці, на появі нових крупних жанрів: хорової балади, сюїти, ораторії і кантати, які є продуктами колективної творчості. Відзначено утворення значної кількості професійних хорових колективів, здійснення ними концертної діяльності на регулярній основі, а також організації мережі державних конкурсів хорової пісні, вихід китайської хорової творчості на міжнародну арену та пов'язане з цим розширення впливу китайської хорової музики на світову культуру.

Розвиток духовної хорової музики розглянуто на прикладі діяльності церкви Сіменлі в м. Кайфен (провінція Хенань) як центру поширення в Китаї християнського вчення і церковного багатоголосого хорового співу; припинення у зв'язку із вказівками уряду початку XXI ст. традиції проведення християнських Богослужінь з хоровим співом.

Хорова творчість китайських композиторів періоду кінця XX – початку XXI ст. позначена потужним опрацюванням фольклорних пісень різних народностей Китаю. В хорових піснях Чжен Цюфена, Мей Діна, Чень Гоцюаня,

Ге Шуньжуна, Дін Шаньде спостережено тяжіння до поєднання етнічного стилю музичної мови із синтезуванням західних і східних традицій.

Основними важелями в розбудові китайського хорового мистецтва визначено вплив набутого під час навчання досвіду знань у музичних навчальних закладах Заходу, а також вивчення хорової діяльності іммігрантів з різних країн Європи.

На шляху становлення хорової освіти в Китаї визначено відкриття перших відділів професійної підготовки хористів у Шанхайському художньому педагогічному інституті (1923) р., Вищій музичній школі в Харбіні (1924) і в Національній консерваторії музики в Шанхаї (1927), відкриття перших кафедр хорового диригування в шанхайській і пекінській консерваторіях (1956); системна розбудова хорової освіти від початку XXI ст. в університетах Ляоніна (2003), Шеньяна і Нанкіна (2006), Гуйяна (2008), Ухані, Чженьчжоу і Сіньсяна (2010), Чанші (2014); відкриття аспірантури для хорових диригентів у Шеньянському університеті (2017).

Досліджено перші методичні розробки з хорового диригування, розробку «модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах». Проаналізовано їх зміст, мету і перелік рекомендованих творів для концертних виступів кожного з рівнів; програму триступеневої диригентсько-хорової освіти Центральної пекінської консерваторії від бакалаврату, магістратури до докторантури за напрямками «Хорове диригування» і «Керівництво оперною трупою».

Проаналізовано наукові праці провідних педагогів пекінської консерваторії і Ляонінського педагогічного університету з питань використання досвіду Угорщини, Швеції і Великої Британії, психологічного аспекту співтворчості диригента і артистів хору, необхідності глибокого вивчення студентами гармонії, поліфонії, оркестрових інструментів та аранжування для створення оркестрування при виборі репертуару в містах, де немає укомплектованих оркестрів.

Підсумовано, що розвиток хорової творчості в Китаї відбувався під постійним впливом якісних змін у художньому і суспільному житті держави. Зроблено висновок, що становлення багатоголосого хорового співу в Китаї неминуче мало пройти усі щаблі від накопичення знань – через період аналізу – до синтезу об'єднаних знань, їх узагальнення і впровадження в свою національну практику.

Ключові слова: хорове мистецтво, національна музична культура, міжкультурна комунікація, історичні періоди, соціокультурні потреби, фольклор, жанр, композитор, стиль, репертуар, науковий доробок, музична освіта, поліетнічність, українська музика.

ANNOTATION

Yuan Ye. The influence of social and artistic life on the development of choral composer creativity in China.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 - Musical Art. Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2025.

A study of Chinese choral art was conducted in the discourse of its artistic, cultural-artistic and social significance in the life of the state. The research was based on the study of scientific works by Chinese and foreign authors in art history, religion studies, history, cultural studies, literary studies; on the origins of songs in China, their themes, figurative and poetic content and their practical purpose; texts of collections of Chinese myths and poetry, works of ancient philosophers and modern music theorists on the socio-educational function of music and singing in educating people; a study of works devoted to the development of cultural exchanges and intercultural interaction between China and the West was conducted, in particular, the study of the influence on the formation and development of Chinese choral art of individual Ukrainian representatives and Japanese choral culture, the meaning of «school songs» imported from Japan; works on the oldest examples of Chinese

collective (unison) song performance, the ways of penetration into the Chinese art of polyphonic choral singing, on the beginnings of teaching collective singing in China in the 17th – 19th centuries; an overview of the development of Chinese choral culture and art in the 20th century; works devoted to the consideration of the genre of revolutionary songs and songs of anti-Japanese themes as the first examples of singing polyphony; works on the issue of composers' preservation of the national style in choral creativity; the problems of choral education in China and the emergence of the profession of choral conductor in Chinese educational institutions. The study of these issues made it possible to draw a holistic picture of the formation and subsequent development of polyphonic choral singing in Chinese culture in the context of the social and artistic life of the state.

In studying the introduction of polyphonic choral singing into Chinese culture, a retrospective analysis of the historical, social and cultural life of China was carried out before the appearance of the first choral works by professional composers at the beginning of the 20th century. For this purpose, a study was conducted of the features of the aesthetic needs of Chinese singing culture, based on the preservation of the national tradition of monodic singing, argued by the belief in the origin of musical sounds from the Universe and their belonging to magical forces, which requires performance in an extremely pure form, i.e. in unison; the attitude of the Chinese to the art of poetry and the creation of song lyrics from the first person with the transmission of purely personal individual emotions; the creation of unrhymed texts of a non-square structure with the widespread use of metro-rhythmic changes; the fixation of these characteristics in the oldest books of China in the "Book of Songs" and in the "Book of Changes"; the influence of the views of the humanistic teachings of Confucius on the impeccable sounding of monophonic melodies, in which he saw the standard of beauty of music and the highest manifestation of purity and harmony, on the need to approach the ideal of beauty to the quietest possible sound, possible only with monophonic singing; the devotion of the Chinese to national traditions. Ancient examples of heterophonous performance as a minor rhythmic or ornamental branch from the sounds of the main voice have been identified.

The gradual influence of world traditions of polyphonic choral singing on their introduction into Chinese monodic singing culture was analyzed and summarized. In the context of preserving the national tradition of monophonic singing, the factor of China's centuries-old isolation from the influences of foreign achievements was noted. In the projection of the introduction of polyphonic singing forms to China, the influence of religions of Eastern and Western civilizations, which became the first impetus for the development of intercultural contacts, the role of the migration of neighboring Asian peoples to China in this process and the formation of a syncretic system of religious beliefs were singled out. In particular, the traditions of Shintoism, related to Chinese Taoism and Confucianism, penetrated China from Japan, which had in common respect for nature and its glorification in songs, views on the role of music in the expression of natural psycho-emotional reactions of a person, ideas about the futility and transience of earthly existence. The first acquaintance of the Chinese with the Japanese monophonic collective singing of religious hymns of syomgo and secular songs, the introduction of «school songs» at the end of the 19th century, are recorded.

The positive achievements of the reign of Emperor Kangxi (1654-1722) are singled out. He was the first to promote the study of certain European sciences and arts in China, supported the activities of Christian missionaries who spread Christian teachings in China, built Christian churches, held choral services in them, and opened church schools where they taught musical literacy and choral singing, and as a result, contributed to the practical involvement of China in learning about European choral culture.

The importance of internal socio-political events in China at the end of the 19th and the first third of the 20th centuries, which influenced the acceleration of the integration of choral singing into Chinese culture, is studied: the rise of the Taiping and Yihetuan rebel activity, the Opium Wars, the spread of China's colonial expansion, a large concentration of foreigners and forcible imposition of their culture and customs, the partial opening of state borders, the strengthening of China's trade and cultural exchanges with the outside world, the collapse of the power of the

imperial dynasties and the end of China's centuries-old isolation and the emergence of a tendency to perceive and borrow Western cultural achievements, were investigated. The significance of the first trips of Chinese youth to study abroad, the opening of the first private schools with training, in particular, in choral singing (among the most important is the school of the Englishman R. Hart in Tianjin) is given prominence to.

The development of socio-political events and related artistic processes in the first third of the 20th century was studied, which contributed to the reorganization of the life of the state in all spheres and the beginning of the next stage of the development of Chinese national choral art. The impact on these processes by the Xinhai Revolution and the formation of the Republic of China (1912), the emergence of a number of mass movements, such as «Movement for a New Culture» (1915-1916), «May 4th Movement» (1919), «Movement for a New Life» (1924), the idea of which was the modernization of the life of the Chinese state in the context of its socio-political system and cultural development by relying on the progressive achievements of the West were investigated. In the conditions of the development of revolutionary movements, the need to accompany mass performances with collective singing of songs to raise the relevant spirit was emphasized.

The first choral songs of Li Shutong, Shen Xinghong, and Xian Xinghai, which were sung en masse in unison during demonstrations, are singled out. The first examples of two- and three-part songs by Xiao Yumei, Nie Er, and Shi Mingxin are characterized. The combination of elements of national folklore and Western European march choral songs in them is noted.

The emergence and development of foreign collective singing forms in China are associated with acculturative processes, the spreading of which became essential both for the formation of choral singing in China and for determining the ways of further development of the entire musical culture of China.

In the context of the development of artistic life in northern China and the rooting of Western traditions of professional choral singing, the significance of the construction of the Trans-Manchurian Highway was investigated. Its functioning

contributed to a powerful influx of cultural and artistic staff and the intensification of intercultural interaction between the Chinese and artistic and cultural figures of the West, the establishment of musical educational institutions (schools, technical schools, conservatories) with choral singing classes, concert halls, the establishment of publishing, the organization of the activities of literary, theatrical and musical clubs. From the analysis of materials of archival newspapers and magazines «Border», «Theater and Art», «Harbin Herald», «Concerts. Musical Education», «Herald of Manchuria» numerous facts of listening to professional choral singing in Chinese communities and the involvement of the Chinese population in listening to choral numbers from operas by Western European composers were found out.

It is concluded that the formation of polyphonic choral singing in China inevitably had to go through all the stages from the accumulation of knowledge - through a period of analysis and at the exit - to the synthesis of combined knowledge, its generalization and implementation into its national practice. China could successfully go through this path only while being in a close alliance with its allies (knowledge) and intellectuals (all those who joined these processes until the appearance of its first professional composers).

For the first time, the importance of the influence of Ukrainian choral art on Chinese one at the early stage of its formation and on its further development was investigated. For this purpose, a significant array of archival newspapers and magazines was analyzed, from which it became known about the construction of the first Ukrainian Orthodox Church in Harbin and the opening of the first legal Ukrainian institution - the Ukrainian Club, in which, among other things, the first Ukrainian theater stage was mounted, a general Ukrainian gymnasium and school were opened, a literary and musical theater circle was organized, and a publishing house of Ukrainian magazines was established. From the periodicals studied, information was found drop by drop about the productions in China by the Ukrainian director and actor Kost' Myroslavsky of Ukrainian musical and dramatic performances with choral numbers «Natalka Poltavka» by I. Kotlyarevsky, «Gypsy Aza» by M. Starytsky, «Shelmenko-denshchyk» by K. Osnovyanenko, «Nazar

Stodolya» by T. Shevchenko, the operas «Zaporozhets za Dunayem» by S. Hulak-Artemovsky, «May Night» by M. Lysenko, the performance of excerpts from «Vechornytsi» by P. Nishchynsky. The figures of the Ukrainian choral conductor Stepan Kukuruza, who organized the choir at the Church of the Protection of the Blessed Virgin Mary and led the choir of the «Bandura» group, as well as the conductor of the Ukrainian choir V. Luksha, who in the 1930s performed in China choral arrangements of carols, Ukrainian folk songs, excerpts from «Vechornytsi» by P. Nishchynsky, works by M. Lysenko and D. Sichinsky, were given prominence to. After deportation to the Soviet Union, these conductors were immediately executed. Both of them became those who most actively contributed to the promotion of Ukrainian choral art in China and thus influenced the continuation of the process of integrating choral singing into Chinese culture.

The emotional characteristics of “school songs” for a polyphonic choir best met the demands of the time for a collective form of proclaiming anti-imperialist spirits. The significance of «school songs» lies in their emotional support of the demonstrators and the unification of large masses of people around a socially important idea, in an effective way of involving Chinese society in collective singing. From the perspective of national and cultural dimensions, the concept of «acculturation» is comprehended as the adaptation of the school song genre to life in a foreign culture and «inculturation» as the process of assimilation by Chinese composers of the norms and elements of another culture.

Examples of using choral creativity of the first professional composers Xi’an Xinghai, Huang Zita, etc. were traced. The development of patriotic and revolutionary themes in the songs, the nationwide love for these songs and their widest performance by working and military collectives were noted. A circle of poets-songwriters, with whose names the emergence of highly artistic choral works is associated, was singled out.

Thus, choral singing, which has gone beyond the boundaries of school education, has become the most notable feature of artistic life and musical creativity. The creation and performance of songs on anti-Japanese themes had a positive impact

on the awareness of the need to deepen musical education and the beginning of the development of choral singing in China as a professional form of creativity.

The main levers in the development of Chinese choral art are identified as the influence of the knowledge experience acquired during training in Western musical educational institutions, as well as the study of the activities of immigrants from different European countries, their performance of works of European choral music, and the staging of operas with extended choral numbers. These trends are identified as centripetal, which developed in the course of intercultural dialogic communication.

On the path to the formation of choral education in China, the opening of the first departments of professional training of choristers at the Shanghai Art Pedagogical Institute (1923), the Higher School of Music in Harbin (1924) and the National Conservatory of Music in Shanghai (1927) is noted.

It is stated that for the first time in Chinese musical art, choral work of Chinese composers was marked by an appeal to the glorification of pictures of nature. Among the first, miniature two- or three-part choral songs by Zhao Yuanzhen, Li Shutong, and Xiao Yumei are sing. Attention was drawn to the reflection of the intonation specificity of folk songs in their musical language, which became important for the formation of the stylistics of Chinese choral music, different from European one.

The importance of the formation of the «Folk Music Research Bureau» was noted, which, thanks to sound recording technology, gave composers and performers the opportunity to hear authentic performances of songs of different nationalities, and therefore to comprehend the unique rhythmic and melodic features of their musical language. We associate with this the emergence of a number of artistic choral elaborations of folklore.

From the point of view of the introduction of the latest European stylistic techniques, choral songs by Ma Sitsung were singled out, which used the method of processing the melody of folk songs by means of the stylistics of impressionistic music.

The emergence of new major genres was noted: the choral suite and cantata, which are products of collective creativity, the choral ballad, which is an example of a combination of the free one-part form of a romantic ballad with its characteristic through presentation of contrasting episodes and national folklore images and expressive means.

Since the 1980s, signs of «depoliticization» of choral works and a focus on the themes of singing modern life, the creation of choral songs for children and songs of religious themes have been observed. The formation of a significant number of professional choral groups, their regular concert activities and the beginning of the organization of state choral song competitions have been noted. For the first time in the development of Chinese choral art, the desire of composers to more actively popularize their own work in the world and expand the influence of Chinese national choral music on the international arena has been observed.

Choral creativity of the late 20th - early 21st centuries is marked by the flourishing of the development of folk songs of China's various nationalities, in which the tendency to combine the ethnic style of musical language with the synthesis of Western and Eastern traditions is highlighted.

Along with songs, there is a significant expansion of the genre palette in the creation of a significant number of large-scale choral compositions. High-quality engineering solutions for the construction of concert halls and their acoustic parameters contribute to achieving high artistic sound of choral works.

Professional training in choral singing took place in waves: the opening of the first departments of choral conducting in the Shanghai and Beijing conservatories (1956); a halt during the Cultural Revolution; systematic development of choral education since the beginning of the 21st century at the universities of Liaoning (2003), Shenyang and Nanjing (2006), Guiyang (2008), Wuhan, Zhengzhou and Xinxiang (2010), Changsha (2014); opening of a postgraduate course for choral conductors at Shenyang University (2017).

The first methodological works in choral conducting, the development of a «module for the formation of choral conducting courses in colleges and universities»

were studied. Their content, purpose and list of recommended works for concert performances at each level; the three-level conducting and choral education program of the Central Beijing Conservatory: a bachelor's degree with the training of singing teachers of primary education institutions, artists and choir conductors, a master's degree in the areas of teaching singing and conducting a choir in specialized art institutions of secondary education and a doctoral degree in the areas of «Choral Conducting» and «Opera Troupe Management» were analyzed.

The scientific works of leading teachers of the Beijing Conservatory Ding Yi, Wang Yuhe, Li Shuming, Tian Ye, Zhou Weiming, Li Zhenhua, Li Ting, etc. on the history of the development of choral art in China, problems of choral education, the analysis of individual most representative works, etc.; Liaoning Normal University Zhai Rui and Zhou Peizhan - on the use of the experience of Hungary, Sweden and Great Britain, the psychological aspect of co-creation between the conductor and the choir artists, the need for students to deeply study harmony, polyphony, orchestral instruments and arrangements to create orchestration when choosing a repertoire in cities where there are no orchestras with a complete staff, were analyzed.

It was concluded that the development of choral creativity in China took place under the constant influence of qualitative changes in the artistic and social life of the state.

Keywords: choral art, national musical culture, intercultural communication, historical periods, socio-cultural needs, folklore, genre, composer, style, repertoire, scientific achievements, music education, multi-ethnicity, Ukrainian music.

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Юань Є. Витоки багатоголосого хорового співу у китайській музичній культурі. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч 2 (32). С. 91-97. https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/727

2. Юань Є. Хоровий спів у китайській музичній культурі: традиції монодії і тенденції зародження багатоголосся. *Українська музична культура: минуле, сучасне, шляхи* розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Мистецтвознавство. Рівне, 2024. № 48. С. 230-234 . DOI: 10.35619/ucpmk.v48i776 https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/776
3. Юань Є. Українсько-китайські взаємини в хоровому мистецтві в першій третині XX століття. *Українська музика*. Львів, 2024. Ч 1 (48). С. 167-173. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-1-48-17; https://lib.knmau.com.ua/2024

Публікації апробаційного характеру

1. Чинники зародження багатоголосного хорового співу в китайській музичній культурі. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих».*Львів, 5-6 березня, 2020.
2. Особливості становлення хорового мистецтва в Китаї на зламі XIX – XX століть. *Україна і світ: вектори музичної комунікації*: міжнародний науковий форум музикознавчий універсум молодих. Львів, 22. 01. 2021.
3. Специфіка хорового мистецтва Китаю десятиліття Культурної революції. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих».* Львів, 22-23 січня 2021.
4. Виконання китайських хорових творів в Україні як спосіб взаємного збагачення двох культур. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття».* Мукачеве, квітень 2021.
5. Передумови становлення багатоголосного хорового співу в Китаї в першій третині XX століття. *Міжнародна науково-творча конференція «Схід-Захід: культура і мистецтво».* Одеса, 25-26 вересня 2021.
6. Хоровий рух Китаю в 1930-1940-х рр. як відображення суспільно-політичних і культурних тенденцій періоду антияпонської війни. *Мистецький форум «Симбіоз ідей».* До 180-річчя ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 18-19 березня 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП ……19
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОГО СПІВУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ ……..29
1. 1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження хорового мистецтва Китаю в контексті суспільного і художнього життя держави ……..29
1. 2 Витоки багатоголосого хорового співу в китайській музичній культурі та їх розвиток в умовах суспільного і художнього життя до початку XX століття ……42
1. 3 Впливи змін у суспільно-політичному житті держави та нових ідеологічних прямувань на інтеграцію хорового співу в китайську культуру в першій третині XX ст. ……43
Висновки до першого розділу ……91

РОЗДІЛ 2. ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В ПЕРІОД РОЗБУДОВИ НОВОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ: ЗАРУБІЖНІ ВПЛИВИ І СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ……94
2. 1 Вплив діяльності українських музикантів на становлення хорового мистецтва Китаю ……94
2. 2 Роль шкільних пісень і пісень антияпонської тематики в розвитку хорового мистецтва Китаю ……..104
2. 3 Основні тенденції розвитку хорового мистецтва в творчості перших професійних композиторів Китаю: жанрові та образно-тематичні пріоритети, стильові ознаки ……..127
Висновки до другого розділу ……145

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ НОВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ ……147

3. 1 Хорова творчість композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: розширення образно-тематичної і жанрової палітри ……147

3. 2 Становлення професійної хорової освіти та її сучасний розвиток ….162

Висновки до третього розділу ……188

ВИСНОВКИ ……..190

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……201

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку музикознавчої наукової думки активізується увага до вивчення багатоманітної музичної культури Китаю. В музикознавстві вже існує великий масив праць, присвячених розвитку різноманітних жанрів у галузях фортепіанної, вокальної творчості китайських композиторів, творчості для окремих інструментів європейського симфонічного оркестру, зокрема струнної і духової груп, окремих жанрів камерної вокальної та інструментальної музики. Останнім часом з'являються праці з проблематики сучасної китайської оперної творчості та створення китайськими композиторами масиву творів для великого симфонічного оркестру. Усі дослідники відзначають тривалу ізоляцію Китаю від зовнішніх впливів, вікову схильність розвивати музичну творчість у межах національних традицій та стрімке засвоєння надбань західноєвропейської музики в XX ст. від часу припинення панування імператорських династій і утворення 1912 р. Китайської Республіки та 1949 р. Китайської Народної Республіки. Одним з найменш досліджених жанрів постає хорове мистецтво Китаю, процеси формування та розвитку якого були найбільш тісно пов'язаними із впливами внутрішніх та зовнішніх історичних, суспільно-політичних подій та пов'язаних з ними художніх процесів.

Хорове мистецтво є невід'ємною складовою національної музичної культури Китаю. Незважаючи на особливо поступовий процес створення і накопичення китайськими композиторами хорового репертуару, на організацію системної розбудови хорової освіти у вищих музичних навчальних закладах Китаю та створення професії «хоровий диригент» лише від початку XXI ст., весь попередній тривалий і складний хід становлення національного хорового мистецтва засвідчує його високі здобутки, що в умовах сьогодення мають важливе значення для розвитку світової культури. Поступ китайського хорового мистецтва відбувався під постійним впливом переосмислення творчих здобутків на перетині культур Сходу і Заходу, під впливом змін у суспільному і художньому житті держави та їх позитивних і негативних наслідків,

виборюючи належне місце серед інших жанрів музичної творчості. Сучасний рівень розвитку хорового мистецтва і творчості китайських композиторів проектує необхідність вивчення та осмислення тих суспільних процесів і культурних тенденцій, що закладались, мали місце і впливали на його становлення від ранніх етапів засвоєння західних традицій багатоголосого хорового співу. Зацікавлення окресленою проблематикою зумовлюється відсутністю комплексного ґрунтовного дослідження, присвяченого цій проблемі.

Отже, **актуальність** запропонованої теми роботи зумовлена відсутністю комплексного музикознавчого дослідження з проблематики становлення і розвитку хорової творчості китайських композиторів у контексті впливів суспільного і художнього життя. Параметри інтеграції зарубіжних традицій в хорове мистецтво Китаю було визначено при аналізі історичних, суспільно-політичних і культуротворчих процесів, особливостей мистецького життя держави з урахуванням ідеологічних передумов і ментальної сутності китайського народу. Вивчення ранніх фактів знайомства китайців з багатоголосим хоровим співом дозволило підсумувати важливість впливу японських духовних піснеспівів і діяльності західноєвропейських місіонерів до прилучення китайського народу до цінностей і форм мистецького життя зарубіжжя. Важливим стало вивчення об’ємного масиву матеріалів архівної періодики Китаю, що дозволило виявити важливість впливу на розвиток китайської хорової творчості і концертної активності праці українських хорових диригентів і колективів, які розгортали свою діяльність у Китаї в першій половині ХХ ст. Різноманіття соціокультурного контексту і цікавість китайського народу до багатоголосого хорового мистецтва, тривале становлення національного хорового репертуару і підготовка фахових диригентів сприяли прирівнюванню китайського хорового мистецтва від початку ХХІ ст. до світових стандартів.

Мета роботи полягає в обгрунтуванні впливу змін у суспільному і художньому житті Китаю, що відбивались на розвитку хорової творчості китайських композиторів і вивели її до рівня світового хорового мистецтва.

Поставлена мета передбачила виконання наступних **завдань:**

- провести культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження хорового мистецтва Китаю в контексті суспільного і художнього життя держави;

- дослідити витоки багатоголосого хорового співу в китайській музичній культурі та їх розвиток до початку XX століття;

- обгрунтувати впливи змін у суспільно-політичному житті Китаю та нових ідеологічних прямувань на інтеграцію хорового співу в китайську культуру в першій третині XX ст.;

- дослідити впливи діяльності українських музикантів на становлення хорового мистецтва Китаю;

- визначити роль шкільних пісень і пісень антияпонської тематики в розвитку хорового мистецтва Китаю;

- систематизувати тенденції розвитку хорового мистецтва в творчості перших професійних композиторів Китаю в аспектах жанрових, образно-тематичних та стильових ознак;

- обґрунтувати розширення образно-тематичної і жанрової палітри хорової творчості китайських композиторів кінця XX – початку XXI століття та збагачення їх музичної мови;

- дослідити етапи становлення професійної хорової освіти в Китаї та стан її сучасного розвитку.

Об’єктом дослідження є хорове мистецтво Китаю.

Предметом дослідження – хорова творчість композиторів Китаю крізь призму змін суспільного та художнього життя.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів музикознавства, історії, культурології, джерелознавства крізь призму сутності та аспектів впливу зарубіжних традицій на розвиток

хорового мистецтва Китаю. Реалізація мети потребувала використання наступного комплексу методів:

- *історико-культурологічний*, що дозволив у хронологічній послідовності простежити основні віхи та динаміку еволюції китайського хорового мистецтва і композиторської творчості крізь призму суспільних та художніх процесів;
- і*сторіографічний* – з метою дотримання хронології дослідження китайського хорового мистецтва;
- *музикознавчо-аналітичний* – для аналізу найпоказовіших хорових творів китайських композиторів та аналізу явищ інтеграції зарубіжних традицій у хорове мистецтво Китаю;
- *джерелознавчо-пошуковий* – при вивченні історичної та мистецтвознавчої літератури і матеріалів періодичних видань за темою дослідження;
- *систематизаційний* – для визначення факторів систематизації окремих явищ у сферах суспільного і художнього життя Китаю, композиторської творчості та хорової освіти;
- *жанрово-стильовий* – задля визначення особливостей стильової специфіки проаналізованих творів;
- *біографічний* – для дослідження творчого шляху окремих композиторів Китаю в контексті виявлення особливостей їх творчого мислення.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від перших проявів зародження багатоголосого співу до початку XXI століть.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з різних галузей наукових знань, пов’язаних з важливими аспектами дисертації:

- впровадженню хорового багатоголосого співу в китайську музичну культуру та історичних періодів його розвитку: Ван Юйхе [14-15], Лі Сюмін [81], Лу Сяоянь [91], Лю Фань [98], Лю Янь [101],Лян Маочунь [103], Ляо Яодун [107], Ма Гешунь [108], Ма Сяогуан [112], Тань Юбінь [150], Цао Шу Лі [179], Чен Лінцюнь [191], Чень Юньцзянь [198], Ян Баолінь [223];

- праць античного Китаю про естетичне значення співу: Скарбниця Дао [39], Книга Змін [50], Конфуцій «Книга пісень та гімнів» і «Бесіди і судження» [69-70], Сима Цянь «Історичні записки» [136], Сюньцзі «Записки про музику» [148], Чжао Фін. Музика до «Шицзина» [206];
- вивченню суспільно-політичних, ідеологічних чинників і художнього життя Китаю на розвиток хорового мистецтва і хорової композиторської творчості: Їнчжен Кан [62], О. Коваль [66], Лі Мо [79], Лі Пенгін [80], Лу Сінь [90], Сунь Пенсян [147], У Лінфен [161], Фу Ян [169], Хан Джін [170], Чжан Іге [202];
- проблематиці міжкультурної комунікації, діалогічного спілкування Сходу і Заходу і впливів західних хорових культур на китайську: І Антонюк [2-3], О. Бенч-Шокало [5], О. Волович [26], О. Гавеля [29], О. Гармель [30], В. Гошовський [35], Г. Карась [63], Т. Медвідь [113], А. Попок [122-124], С. Пронь [127], Л. Романюк [129], О. Самойленко [133], Сун Жуй Лун [142-143], Тао Ябін [151-152], В. Трощинський [155], В. Чорномаз [215], Дж. Бебкок [231], С. Бішоп [232], Е. Холл [235];
- релігій Китаю та хорової творчості в жанровій системі духовної музики: В. Васильєв [19], Го Хун Ю [32], О. Зосім [49], О. Кім [65], Луо Вейцзе [92], Лю Ліхуе [95], Се Цянь [135], Чжан Тяньтін [204];
- вивченню хорової творчості китайських композиторів та жанрової системи: Ван Хуіцінь [12], Вей Цзюнь [20], Гоу Ін [34], Гуан Сінь [36], Дьєн Пенхай [41], Лі Вей [74], Лі Тін [82-83], Лі Чженьхуа [85], Лі Юцян [88], Лю Цзяньпен [99], Лю Юйцин [100], Су Ся [141], Тянь Є [157], У Хунюань [163], Фен Вей [165], Ці Байпін [186], Чан Ліїн [190], Чень Менмен [196-197], Чжан Ї [203], Чжоу Чженьюй [211], Янь Лю [228];
- дослідження, присвячені питанням становлення і розвитку професійної хорової освіти Китаю: Ван Янь [16-17], Вень Менхуей [22], Дін Йї [42], Є Іхонг [47], Лі Ган [75], Лі Мінфан [78], Лянь Лю [104], Ма Сюй [111], Фен Сяоган [167], Цзинь Чжунмін [181], Чень Веньвень [193], Чжай Жуй [200], Чжоу Веймінь [208], Чжоу Пейжань [210], Шао Лінчунь [216].

Матеріалами дослідження стали:

- нотні видання хорових творів китайських композиторів Сяо Юмея, Лі Шутуна, Чжао Юаньженя, Чень Гена, Шень Сіньгона, Сіань Сінхая, Ньє Ера, Ши Мінсіня, Мей Діна, Хуан Цзи та ін.;
- перші видання в Китаї збірників псалмів та духовних пісень із записом їх текстів способами європейської нотації і китайськими ієрогліфами;
- видання збірників «Антологія шкільних пісень», «Антологія китайської поезії» і китайських народних пісень, які стали основою створення перших хорових аранжувань;
- збірники китайських міфів під редакцією Ван Сяоліня, Лі Цзяфу, Сун Сі, Юань Ке; поезій Бо Цзюй-і, Лу Сіня, Цзі Кана, Ду Фу, Тянь Ханя, Ху Епіня, Жень Гуана, Гуан Вейжана, Ши І, Гао Іна, Бай Мена, Фу Ши, японського поета Я. Окури;
- матеріали спогадів та інтерв'ю – Лю Сюй Ана, Ляо Фушу, Хуана Цзи, Шень Сінгона, Л. Кияновської;
- навчально-методичні посібники та підручники – Вень Менхуей, Ма Гешуня, Чжоу Пейжань, Чжай Жуя, Чень Веньвень, Фен Сяоган, Лі Тін, М. Колесси, М.Юрія;
- матеріали міжнародних конкурсів хорового мистецтва та фестивалів;
- періодичні видання: *китайські* – Голос Хуанхе, Вісник Азії, Концерти. Музична освіта, Мистецька критика, Співочий світ, Народний Китай, Щоденна газета, Рубіж, Журнал Північно-східного університету, Театр і мистецтво, Харбінський вісник, *українські* – Музика, Слово і час, Українська асоціація китаєзнавців, Маньчжурський вісник;
- енциклопедичні, словникові та довідникові видання: «Великий словник мистецтв Китаю», «Енциклопедія дзен», Енциклопедія Китаю, «Універсальний словник-енциклопедія», «Довідник з хорового мистецтва Китаю», «Біографічний словник».

Ступінь дослідження проблематики. При дослідженні базовими стали наукові праці авторів: Ван Юйхе, Ву Мін, І. Антонюк, О. Гавелі, Гуан Сінь, Гун

Лі, Д'єн Пенхая, Є Іханг, Г. Карась, А. Лащенка, Лі Пенгіна, Лі Сюміна, Лі Тін, Лі Юцян, Луо Вейцзе, Лю Бінцяна, Лю Фань, Ляо Сілінь, Т. Медвідь, Ю. Петерець, А. Попка, Л. Романюк, О. Самойленко, Сі Даофена, Сун Жуй Луна, Тао Ябіна, В. Трощинського, Тянь Є, Фен Вей, Фен Сяогана, М. Херсковіца, Цянь Женькана, В. Чорномаза, С. Бішопа, Н. Сміта, А. Вудфорда, Е. Холл та ін. Констатуємо, що вивчення проблематики впливу суспільного і художнього життя на хорову творчість композиторів Китаю до цього часу ще не знходила своїх дослідників.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в:

- першому досвіді цілісного вивчення хорової творчості китайських композиторів крізь призму змін суспільного та художнього життя;
- в здійсненні ретроспективного аналізу історико-суспільного та культурного життя Китаю до появи на початку ХХ ст. перших хорових творів професійних композиторів;
- особливе значення полягає у визначенні впливу українського хорового на китайське хорове мистецтво на ранньому етапі становлення та на його подальший розвиток. Зібрана сукупна інформація становить для дослідників особливо великий інтерес як задокументована фіксація імен українських хорових діячів, виконуваних у Китаї хорових творів та подій концертного і культурного життя;
- у першому дослідженні та узагальненні засад найважливіших методичних праць педагогів кафедр хорового диригування Шанхайської, Центральної Пекінської консерваторій і Ляонінського педуніверситету та розробки навчальної програми для хорових диригентів «Структура модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах Китаю»;
- у висвітленні концертних виконань перших у Китаї пісень для чотириголосого хору;

- у визначенні усвідомлення в хоровій творчості китайських композиторів проблеми співвідношення індивідуального і національного та в осмисленні ними втілення національних традицій у хорову творчість;
- в дослідженні етапів професійного навчання хорового співу і становлення професії хорового диригента.

Подальшого розвитку набули: наукові уявлення про подальші аспекти хорової творчості китайських композиторів початку XXI століття.

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

Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема № 5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13.11.2020 р.).

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 219 сторінок, із них основного тексту – 184 сторінки. Список використаних джерел включає 242 найменування, із них 123 – китайською та англійською мовами.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю використання аналітичного матеріалу і теоретичних узагальнень у навчальних курсах «Хорознавство», «Хоровий клас», «Історія і методика викладання хорового співу та диригування» з метою здійснення заходів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності хорових колективів, а також у викладанні курсів «Історія світової музичної культури», «Джерелознавство», «Аналіз музичних творів» на виконавських факультетах ВНМЗ Китаю та України, які сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури та композиторської творчості.

Особистий внесок здобувача. Хорову творчість китайських композиторів уперше проаналізовано з позицій впливу на них історичних факторів суспільного і художнього життя держави та виявлення в хорових творах динаміки розвитку образно-жанрової палітри і характерних стильових рис у синтезі композиторських європейських технік із китайськими національними музичними традиціями. Виявлено, що у палітрі стилістичних рис хорових творів китайських композиторів поєднано ладові, метроритмічні та формотворчі тенденції китайської і європейської музики та використання окремих європейських технік.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданнях кафедр факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування – на кафедрі історії музики, на кафедрі теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка. Її основні положення було оприлюднено у доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях; надруковані у тезах за доповідями на конференціях:

7. Юань Є. Чинники зародження багатоголосного хорового співу в китайській музичній культурі. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих».*Львів, 5-6 березня, 2020.
8. Юань Є. Особливості становлення хорового мистецтва в Китаї на зламі XIX – XX століть. *Україна і світ: вектори музичної комунікації*: міжнародний науковий форум музикознавчий універсум молодих. Львів, 22. 01. 2021.
9. Юань Є. Специфіка хорового мистецтва Китаю десятиліття Культурної революції. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих».* Львів, 22-23 січня 2021.
10. Юань Є. Виконання китайських хорових творів в Україні як спосіб взаємного збагачення двох культур. *Міжнародна науково-практична*

конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття». Мукачеве, квітень 2021.

11. Юань Є. Передумови становлення багатоголосного хорового співу в Китаї в першій третині XX століття. *Міжнародна науково-творча конференція «Схід-Захід: культура і мистецтво».* Одеса, 25-26 вересня 2021.
12. Юань Є. Хоровий рух Китаю в 1930-1940-х рр. як відображення суспільно-політичних і культурних тенденцій періоду антияпонської війни. *Мистецький форум «Симбіоз ідей».* До 180-річчя ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 18-19 березня 2024.

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у трьох одноосібних статтях, які надруковані у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові з мистецтвознавства та в шести публікаціях апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез Міжнародних науково-практичних конференцій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОГО СПІВУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ

1.1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження хорового мистецтва Китаю в контексті суспільного і художнього життя держави

У китайській музичній культурі спів віддавна характеризувався ознаками монодії. В процесі історичного розвитку одноголосого співу як сольного або колективного виконання в китайській музичній культурі поступово від X ст. формувалось, виявляючи поодинокі ознаки, і від першої третини XX ст. стрімко розвинулось мистецтво багатоголосого хорового співу.

При дослідженні теоретико-методологічних основ хорового мистецтва Китаю окреслено широке поле наукових праць китайських та європейських авторів з мистецтвознавства, історії та музичної історії Китаю, розвитку професійної музичної освіти, філософії, релігієзнавства, літературознавства, матеріалів збірок китайських міфів та періодичних і довідникових видань, а також опублікованих спогадів музикантів Лю Сюй Ана [96], Ляо Фушу [106], Ма Сіцуна [110], Хуана Цзи [100], Хе Лютіна [173], Чжоу Юанженя [207], Миколи Кожевка [120].

Про початки створення в Китаї пісень, їх тематику, образний і поетичний зміст, ужиткове призначення, досліджено при вивченні текстів міфів як найдавніших художніх витворів китайського народу. Літературні тексти найдавніших пісень досліджено при аналізі збірок укладачів міфів Юань Ке «Міфи Стародавнього Китаю» [221], Сун Сі «Роздуми про стародавні китайські міфи з ілюстраціями» [144], Лі Цзяфу «Стародавні китайські міфи» [86], Ван Сяолінь «Китайські міфи і перекази» [11], а також при аналізі текстів універсального словника-енциклопедії «Хуан Ді» [177] – першого

напівміфічного правителя[1] і оспіваного в міфах найважливішого культурного героя прадавнього Китаю, в часи якого китайським народом і ним особисто було створено багато різножанрових пісень («сумних», «веселих» і військових), винайдено і сконструйовано ряд різновидів барабанів, флейт і цитру, також мистецтвознавці саме йому приписують винайдення пентатонного звукоряду, який він використовував для пісенних мелодій.

Особливості давніх поетичних текстів пісень різних царств та окремі аспекти специфіки їх виконання було досліджено на прикладах записів у найдавніших книгах Китаю – в «Книзі пісень» [219-220] і «Книзі змін» [50]. Великою допомогою послугував аналіз праць «Антологія китайської поезії» [1], «Три тисячі років китайської поезії. Антологія» [154], Люй Цзи «Тези з вивчення народної музики» [102]. Оскільки записи музичних текстів найдавніших пісень не збереглись, опрацювання сукупності цих джерел сприяло встановленню уяви про їх словесні поетичні особливості, образно-художній зміст, а також про деякі особливості музичної складової та характеристики вокального виконання і навіть супроводу найдавніших музичних інструментів: «Ді-ку (напівлегендарний правитель одного із давніх китайських царств у часи Хуан-ді – Юань Є] наказав співати пісенні мелодії, плескати в долоні, бити по барабанах, вдаряти по дзвонах і гонгах, дути у флейти, а феніксам і птахам танцювати» [86, с. 62].

При аргументації багатовікового збереження традиції одноголосого співу використано думки з праць «Дао цзан» («Скарбниця Дао»), що «створення музики йде від магічних сил Природи і Всесвіту» [39], з праці «Дао де цзин. Зібрання основних думок» («Книга Шляху і чеснот»), що музичні твори слід виконувати в гранично чистому вигляді, тобто одноголосо [227]; з праці Конфуція «Бесіди і судження», який стверджував, що «саме в одноголосому виконанні музичних творів виявляється бездоганність звучання, в якій знаходимо вищий прояв краси, чистоти і гармонії» [70, с. 82]. Тезу про встановлення віддавна традиції одноголосого співу продовжено на підставі

[1] За матеріалами праці першого історика Китаю Сима Цяня «Історичні записки» Хуан-ді правив Китаєм у 2711-2597 рр. до н. е. [136].

розуміння специфіки створення поетичних рядків народними співаками та поетами від першої особи, спрямованих на розкриття особистого, суто індивідуального. Природу монодичного співу характеризують також створення неримованих поетичних текстів [68; 180] з використанням у мелодіях надмірного багатства метроритмічних змін [109; 190], що виявлялось не сприятливим навіть для колективного одноголосого виконання. В сукупності ці фактори глибше роз'яснюють тяглість впродовж тисячоліть дотримування традиції одноголосого співу.

Відомості про складання народом одноголосих пісень на тексти улюблених поетичних рядків перших поетів І-го – початку ІІІ-го ст. Ван Цаня, Цзі Кана і Цзо Сі узагальнено з біографічних матеріалів про них та оглядів творчості: праць Ма Ке «Китайська народна пісня» [109], Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» [194], «Вірші Цзі Кана» [180], збірки українських перекладів китайської поезії Я. Шекери [217]. Ці автори відзначають, що Ван Цань постає засновником створення лаконічних поезій у формі чотирьох рядків «ци», Цзі Кан став засновником жанру п'ятирядкового вірша «фу». Відомості про народних творців пісенних мелодій на тексти перших класиків китайської літератури – поетів VIII-IX ст. Лі Бо (701-762), Бо Цзюй-ї (772-846) [8] і Ду Фу (712-770) [44]. У XX ст. окремі з поезій античних та авторів початку нашої доби інспірували появу хорових пісень китайських композиторів, у яких дотримано специфіку національних ритмічних побудов і творення форми.

Про найдавніші приклади колективного (ансамблевого, але унісонного) виконання мелодій, а саме – в куньшанських п'єсах (XVI ст.) і південних жанрах пекінської опери встановлено з праці К. Бішофа «Витоки відмінностей між Північчю і Півднем Китаю» (1934) [232], зі згадок у праці Лі Мин «Особливості становлення музично-театрального мистецтва в Давньому Китаї» [77]. Про знаходження перших давніх пісень з елементами багатоголосся в X–XI ст. повідомляють китайські дослідники Гун Лі в праці «Традиції хорового співу в Китаї» [37], Люй Цзи «Тези з вивчення народної музики» [102] і Лянь

Лю «Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї» [104]. Ці автори вперше поставили під сумнів віддавна існуючу теорію про існування в Піднебесній виключно одноголосого співу. Зокрема Люй Цзи і Гун Лі стверджують, що «Хоровий спів з елементами багатоголосся вже давно був досить розповсюдженим, хоча й унікальним для китайського мистецтва явищем» [37, с. 32].

Інформацію про розвиток міжкультурних контактів в аспекті проникнення в китайське мистецтво багатоголосого хорового співу, культурних обмінів та міжкультурної взаємодії Китаю із Заходом у сфері хорового мистецтва, а також про розвиток китайської музики під впливом західних релігійних та філософських доктрин опрацьовано на прикладах наукових праць Тао Ябіна «Історія музичних контактів Китаю і Європи» [151] і «Музично-культурний обмін між династіями Мін і Цін» [152], Ляо Сілінь «Порівняльне дослідження китайського та західного хорового мистецтва» [105], Лю Цзяньпен «Аналіз сучасних характеристик і майбутнього розвитку хорового мистецтва моєї країни» [99], Гон Хун Ю «Місіонери та китайська музика» [32], Ян Кайсен «Європейські витоки хорового мистецтва Китаю» [225], Сунь Пенсян «Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю» [147], «Історія Православ'я в Китаї» [I52], Матеріали «Програми культурного співробітництва між Міністерствами культури України та Китаю 2013-2017» [126], дисертаційної роботи Сун Жуй Луна [143], який, здійснюючи історіографічний аналіз розвитку від початку XX ст. культурних взаємин із Заходом і спираючись на документальні джерела, наводить багато історичних прикладів про налагодження під час будівництва трансманьчжурської магістралі транспортних зв'язків Китаю із Заходом і пов'язаних з цією подією модернізації економіки, промисловості і розвитку культурних взаємин, про шляхи пошуків професійних музичних кадрів усіх галузей, що відбувалось без політичних та ідеологічних переслідувань і активно посприяло розвитку в Піднебесній форм музикування, розбудові музичної освіти, театральної, концертної та музично-видавничої діяльності.

З цією метою було здійснено аналіз монументальної праці Янь Чжихао «Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття» [229], яка при здійсненні культурологічно-мистецтвознавчого аналізу музичного мистецтва Китаю і розглядаючи впливи Заходу на зародження китайської хорової культури відзначає, що «залучення до музичного побуту форм національного групового багатоголосого виконання музичних творів завдячує розпочатим християнськими місіонерами в XVII ст. введенням зарубіжних традицій західного церковного співу» [229, с. 65-66] і робить висновок про роль впливу діалогу китайської культури з музичними культурами Заходу, про зосередженість на чинниках виявлення глибинних естетичних паралелей композиторів Китаю з західною музикою, на процесах становлення їх індивідуальної манери письма і стилістики у взаємодії східних і західних музичних традицій, у встановленні рис подібності як фактора глобалізації світової культури [229, с. 177].

Також було опрацьовано велик масив статей: С. Проня «Україна і Китай в системі міжнародних відносин» [127], О. Гавелі «Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей» [29], яка в розглядуваному дослідницею процесі вбачає основоположне значення обдарованої особистості, що прагне до розгортання меж базових цінностей (створених різними поколіннями культурних пріоритетів), до визначення свого місця у світі та часі, спроможна успішно інтерпретувати і актуалізувати традиційні культурні цінності в умовах сучасної культурної практики, конструювати альтернативну реальність та здійснювати проєкцію на майбутнє.

Серед статей інших авторів – Ван Юйхе «Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури» [14], Лю Бінцяна «Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи» [93]. Сунь Пенсян у праці «Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю» [147] відзначає про значення на процес формування і становлення зокрема хорового мистецтва Китаю економічного і культурного

чинників, яке пов’язує у взаємозв’язку з філософським вченням Конфуція щодо ролі музичного мистецтва в суспільстві як засобу підтримання гармонії у Всесвіті, його сприяння прояву психоемоційних реакцій людини. Дослідник робить висновок про нерозривний зв’язок музичного мистецтва Китаю з релігійно-філософськими доктринами та їх взаємодію в сенсі утворення оригінальної системи музичного мислення і формування навіть таких елементів музики як види і жанри музичних творів.

Про початки навчання колективного співу при дворах імператорів XVII-XVII ст. і перші приклади наприкінці XVII ст. хорового виконання Богослужінь у статті «Історія музичних контактів Китаю і Європи» вказує Тао Ябін [151], Гун Лі в статті «Традиції хорового співу в Китаї» [37] повідомляє про створення на початку XVIII ст. в Пекіні першого хорового колективу та про факти вивчення китайцями протестантських псалмів, гімнів, хорових пісень і навіть поліфонічних духовних хорових творів європейських авторів. Ван Юйхе у статті «Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури» [14] стверджує, що при церковних школах за інтенсивної допомоги місіонерів здійснювалось навчання хорового співу. Це сприяло розвитку хорової освіти і виконавства, і що саме їх діяльність послугувала основою розвитку раннього жанру хорової музики Китаю – «шкільної пісні». Ян Бохуа в праці «До питання про становлення системи загальної музичної освіти» [224], Лю Да-цзюнь «Китайська музика» [94], Ма Гешунь «Нова концепція вчення про хор» [108] і Чжоу І «Музика в літописах імператорських династій» [209] відзначають про відкриття християнських храмів у Китаї впродовж кінця XVII – першої половини XIX ст. і церковних шкіл при них, де було започатковано традицію хорового навчання і записів нотних текстів пісень одночасно способами європейської нотації і китайськими ієрогліфами з фонетичною латинською транскрипцією. Цю ж думку стосовно розвитку інструментальних жанрів китайської музики, зокрема скрипкової, продовжує розвивати Му Цюаньчжи в праці «Формування національного скрипкового репертуару в китайській музиці» [115], виділяючи факти відкриття при християнських громадах

середини XIX ст. перших осередків музичної освіти, де засновувались школи, в яких у т. ч. викладали хоровий спів.

Важливим стало дослідження праць Ма Ке «Китайська народна пісня» [109], американських істориків і дослідників китайського мистецтва К. Ву «Історія спалення книг» [242], Вон К'ю-Кіта «Енциклопедія дзен» [27], українського дослідника А. Рубеля «Історія середньовічного Сходу» [131] та ін., в яких йдеться про численні акції знищення давніх книг, рукописів, записів народних пісень, збірок поезій китайських авторів та музичних творів. Усі ці автори зауважують, що в теперішній час це створює глибоку прогалину для дослідників і композиторів, які могли б створити безліч нових опрацювань давніх пісень, зокрема й у хоровій творчості.

Оглядам розвитку китайської хорової культури і мистецтва XX століття присвячено праці Лі Пенгін «Короткий опис китайського хорового мистецтва» [80], Лі Сюмін «Різнобічне дослідження розвитку хорового мистецтва в Китаї в нову епоху» [81], Лю Фань «Хорове мистецтво Китаю другої половини XX століття: історико-стильовий екскурс» [98], Сін Сяомен «Розвиток і трансформація китайської хорової культури» [138], Хан Джін «Дослідження розвитку китайського хорового мистецтва періоду до і після політики реформ та відкритості» [170], Чень Бінцзе «Історія створення китайської хорової музики у XX столітті» [192], Чжан Дунсян «Виникнення хорового мистецтва Китаю в історичному контексті» [201], Тань Юбінь «Тридцять років реформ і відкриття нового розділу в хоровому мистецтві» [150], Чжан Іге «Коротка дискусія про хорове мистецтво в перші роки заснування КНР» [202], Тянь Сяобао «Різнобічність розвитку сучасного китайського хорового мистецтва» [159], Рен Сюлей «Шлях розвитку мислення створення хору моєї країни в першій половині XX-го століття» [128] та ряд ін., що стали важливими для осягнення загальних тенденцій становлення хорового мистецтва в Китаї та специфіки його розвитку.

Значне місце в дослідженні присвячено вивченню впливів на становлення та розвиток хорового мистецтва Китаю окремих представників з України. Вже

від початку XVII ст. було започатковано взаємини китайців з окремими українськими діячами, що здійснювали в Китаї торгову, адміністративну (як представники посольства), медичну, релігійну та інші місії. Серед найвизначніших були архімандрити Іларіон Лежайський та Антоній Платковський, дипломат Іван Коростовець, хірург Йосип Войцехівський, секретар консульства – вчитель і диригент хору Степан Кукуруза, редактор газети «Харбінський вісник» Петро Тищенко та багато ін. Дослідник історії українських громад на Далекому Сході Іван Світ у праці «Українські поселення на Далекому Сході: історико-соціологічний нарис» писав, що українська громада до кінця 1920-х рр. перевищувала 40 000 осіб. Про мистецьку діяльність української громади в Китаї знаходимо відомості в працях провідного дослідника з питань розселення та діяльності української діаспори в Китаї, професора А. Попка «Степан Кукуруза» [122], «Українці на Далекому Сході» [124] і «Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході» [123], В. Трощинського «Українці в Китаї» [155], В. Чорномаза «Мирославський Кость Павлович» та ряду його дописів у газеті «Маньчжурський вісник» [214; 215], окремі відомості в монументальній монографії Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття» [63] і в дописах тогочасної української преси – в газетах «Харбінський вісник» [172], «Маньчжурський вісник» [214], «Визвольний шлях» [123], журналах «Рубіж» [130], «Театр та мистецтво» [153].

В сукупності українські автори відзначають про прагнення українських музикантів розвивати і пропагувати в далекому зарубіжжі українську культуру та продовжувати розвивати власну творчість, в якій одне з найважливіших місць надавали хоровому співу. Цьому сприяли заснування на самому початку XX ст. Українського духовного товариства, спорудження православних церков та відкриття 1907 р. першої легальної української інституції – Українського клубу, в діяльності якого першочергове значення надавалось організації освіти та українського концертного життя. Наприклад, А. Попок відзначає, що «театр Українського клубу особливо славився своїм хоровим колективом» [123, с. 120],

В. Чорномаз і В. Трощинський відзначають про незабутні враження, які справляв хоровий спів українців на у тому числі китайців, що мали можливість відвідувати їхні концерти. Також з праць зазначених українських дослідників з'ясовано про подальшу трагічну долю провідних українських музикантів після їх повернення на Батьківщину. І. Антонюк у праці «Діяльність українських музикантів на Далекому Сході: огляд китайських архівних джерел» підсумовує: «Діяльність українських музикантів у Китаї в першій половині ХХ ст. складно переоцінити. Вони були організаторами активного концертного життя, засновниками ряду перших у Китаї музичних шкіл, яскравими сольними і ансамблевими виконавцями, педагогами, що виховали плеяду першокласних китайських музикантів. В еміграції українські музиканти не лише зберігали свої національні традиції і пропагували кращі зразки української музики, але й творили нові музичні твори і розвивали нові форми музикування» [2], матеріали дисертаційних досліджень Сун Жуй Луна [143], Фен Їжань [166], Янь Чжихао [229].

Для глибшого осягнення понять «акультурація» та «інкультурація» важливими стали думки американських дослідників Едварда Холла у праці «Поза культурою» [235], М. Джіна Херсковіца в праці «Культурний релятивізм і культурні цінності» [175], який вивів поняття «інкультурації» як повноцінності кожної культури; українських вчених музикознавців О. Самойленко про транзитивність музичної культури в праці «Проблема діалогу» [133], історика М. Ф. Юрія в праці «Етнологія» [222] про переймання реципієнтом у результаті акультурації норм і цінностей культури свого донора, і що цей процес завжди знаходиться в залежності від соціокультурних факторів та переконаності композиторів у перевагах сприйняття нової інформації, її переробки та інтеграції в свою національну музичну культуру.

Про вплив на становлення хорової творчості в Китаї японської хорової культури і значення завезення з Японії європейських «шкільних пісень» заходимо в працях Тянь Є «Про вплив «шкільних пісень» на розвиток музичної освіти в Китаї на початку ХХ століття» [157] і «Про вплив на музичну освіту

моєї країни музичних пісень у школах на початку XX століття» [156], Яна Бохуа «До питання про становлення системи загальної музичної освіти в Китаї (1840−1907)» [224], Цзинь Чжунмін «Музична освіта і китайська культура» [181], Ци Байпін «Історична еволюція та вплив «шкільних музичних пісень» [185]. Зокрема, Тянь Є констатує, що завезення «шкільних пісень» і їх швидке впровадження в систему навчальної освіти Китаю належить музичним просвітникам і композиторам Шен Сінгону і Лі Шутуну, які додали до завезених мелодій найвідоміші тексти китайських поетів, видали їх збіркою «Антологія шкільних пісень» і включили в систему навчання як обов'язкової його складової. Чжан Дунсян у розвідці «Виникнення хорового мистецтва Китаю в історичному аспекті» зауважує: «Основним способом впровадження європейської музичної культури в Китай і національного впливу на неї є рух «Шкільна музика і пісня», що утворився на початку XX ст. і став популярним по всій країні тому, що змістом творів ці пісні були адаптовані до потреб Китаю» [201, с. 353] і підсумовує, що «шкільна пісня» стала основним способом широкого впровадження в Китаї європейської музичної культури, і що без неї подальший розвиток хорового мистецтва Китаю був би неможливим. Чжоу Веймінь у статті «Аналіз деяких проблем китайської музичної освіти» (2012) розглядає формування жанрів китайської «шкільної пісні» і «художньої пісні» невіддільно від формування романтичної музики в Китаї і вважає її появу як наслідок впливів змін у політичному русі держави [208, с. 160]. Чень Юньцзянь у повідомленні «Про розвиток китайського хору в 1920-х і 1930-х роках» відзначає, що «Під впливом улюблених «шкільних пісень» вже в ряді створених народними умільцями зразків антияпонської тематики вперше в народній творчості Китаю починаємо спостерігати зачатки використання найпростіших гармонічних поєднань, що реалізовувалися двоголосим хоровим співом» [198, с. 61].

У роботі розглянуто ранні твори перших хорових композиторів та композиторів доби Нової і Новітньої історії Китаю в контексті вдосконалення стилістики та запозичення надбань сучасного Заходу. Щодо образно-

тематичного змісту, особливе місце присвячено розгляду революційних пісень та пісень антияпонської тематики, в яких сформувались базові засади творення хорової музики: Гуан Сінь «Антияпонські військові пісні» [36], Лі Мо «Про китайську хорову музичну діяльність під час антияпонської війни (1931-1949)» [79], Лу Сяоянь «Про особливості китайського масового хору під час антияпонської війни співочого руху» [91]. Про роль поетів у створенні пісень антияпонської тематики повідомляє Лу Сінь у статті «Китайська революційна пролетарська література та кров її авангарду» [90].

При розгляді хорових творів композиторів Китаю і хорового виконавства найбільше місця в теоретичних працях присвячено питанню збереження національного стилю: Цао Гуаньюй «Про дослідження національного характеру в процесі розвитку китайського хору» [178], У На «Дін Шаньде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма» [162], Сі Даофен «Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю» [137], Лю Янь «Аналіз шляху націоналізації в розвитку китайського хорового мистецтва» [101], Лі Вей «Дослідження національного характеру китайських хорових творів» [74], Ву Мін «Відображення національності в розвитку хорового мистецтва в Китаї» [28].

Останніми роками у великому жанровому розмаїтті хорової музики в творчості китайських композиторів щоразу більшу увагу дослідників привертає жанр художньої пісні. Одним з останніх фундаментальних досліджень стала дисертація У Хунюань 2016 р. «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру» [163], в якій автор визначив періоди розвитку цього жанру та визначив внутрішньо жанрову класифікацію художніх пісень, серед яких зосередив увагу на мініатюрних формах, створених під впливом вражень від прочитання поетичних рядків китайських давніших і сучасних поетів. На думку Ван Хуіцінь, «мініатюризація» масштабів художньої пісні пов’язана зі «зверненням композиторів до гранично лаконічних форм традиційної національної поезії» [12, с. 184].

Різні аспекти китайських художніх пісень висвітлені в таких основних працях: у дисертаційному дослідженні Вей Дзюнь «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю», де один із підрозділів присвячено розгляду жанру китайської художньої пісні у вокальному мистецтві; у статтях: Гоу Ін «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи» [34] розглянуто приклади художніх пісень у вокальній і хоровій творчості, Лі Шумін «Огляд симпозиумів з китайської художньої пісні» [87], Лю Ліхує «Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки» [95], Яо Хунвей «Пошук витоків китайських художніх пісень у період нової історії» [230].

Значення вивчення пісень та їх співу від давнини було одним з найбільш пріоритетних у думках мислителів Китаю. Для піднесення важливості у вихованні людей соціально-виховної функції музики та обов'язкового для всебічно освіченої людини вивчення пісень, використано думки з давніх книг і провідних філософів античного Китаю: «Книги Змін» [50], «Книги пісень» [206; 220], Лао Цзи з праці «Книга шляху і чеснот» [38], Конфуція «Бесіди і судження» [70], Сюньцзі «Записки про музику» [148] та думки першого китайського історика Сима Цяня з монументальній праці «Історичні записки» [136]. Спадкоємність цих думок у ХХ ст. знайшло своє вираження в розвитку хорового співу та в потребі вирішення проблеми професійного підходу до цього виду співочого мистецтва.

Проблематиці хорової освіти в Китаї присвячено праці Чень Веньвень «Порівняльне дослідження системи навчання з хорового диригування в університетах Китаю і Заходу» [193], Шао Лінчунь «Роль професіоналізму диригента в розвитку масового хорового співу» [216], Є Іхонг «Структура модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах» [47], Лянь Лю «Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї» [104], Ма Сюй «Методичні засади підготовки іноземних (китайських) студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами» [111], Цзинь Чжунмін «Музична освіта і китайська культура» [181], Цзян Лібінь «До проблеми музичного навчання і виховання в Китаї» [183], Чжоу Веймінь «Аналіз деяких

проблем китайської музичної освіти» [208], Ян Бохуа «До питання про становлення системи загальної музичної освіти в Китаї» (1840−1907) [224], Лі Ган «Спостереження та думки щодо участі професійних диригентів у масових аматорських хорах за останні двадцять років» [75], Лю Янь «Аналіз шляху націоналізації в розвитку китайського хорового мистецтва» [101] та ін. Думки античних філософів розвивали сучасні теоретики хорового мистецтва: Фу Ян «Погляд на роль хорового колективу Китаю для побудови гармонійного суспільства» [169], Ян Мінган «Про вплив естетичних думок Лян Цічао на сучасне китайське хорове мистецтво» [226], Хе Цзецюн «Про розвиток та соціальну функцію масового хору» [174], Чжао Фін «Музика до «Шицзина» [206], Ма Сяогуан «Про значення хорового мистецтва в побудові сучасного гармонійного суспільства» [112], Ван Янь «Художня експресія хорового диригента» [17] та ін.

Важливими з вивчення цієї проблематики стали довідникові видання з питань китайського хорового мистецтва.

Про зародження мистецтва диригента шляхом виокремлення в заводських хорових колективах перших поки ще не професійних керівників хору повідомляє Фен Юань в статті «Мовчазна музика. Дослідження кондуктивних жестів» [168]. Історії утворення відділів хорового диригування спочатку в Пекінській центральній консерваторії і потім у ряді інших навчальних закладів Китаю присвячено праці Дін Йї «До історії виникнення відділу хорового диригування у музичних закладах Китаю» [42], Чжай Жуй «Викладання хорового співу та диригування в коледжах та університетах Китаю» [200], Чжоу Пейжань «Метод хорового диригування в Центральній пекінській консерваторії» [210], Фен Сяоган «Дослідження китайської теорії диригування та його дисциплінарна конструкція наприкінці XX століття» [167], Вень Менхуей «Порівняльне дослідження хорів коледжів та підручників з диригування від часу заснування Нового Китаю» [22]. Використано матеріали «Програми з навчання хорового співу і диригування в Ляонінському педагогічному університеті» [125].

Велика увага дослідників китайського хорового мистецтва засвідчує його значимість як особливо важливого виду творчості в китайській музиці.

1. 2 Витоки багатоголосого хорового співу в китайській музичній культурі та їх розвиток в умовах суспільного і художнього життя до початку XX ст.

У світовій музичній культурі китайське музичне мистецтво є одним з найбільш стародавніх та яскравих явищ. Відомо, що найдавніші приклади музикування на території Піднебесної пов'язуються з добою кінця далекого IV тисячоліття до н. е. Їх засвідчують віднайдені під час археологічних розкопок музичні артефакти: збережені наскельні зображення, що вказують на виникнення та використання різноманітних музичних інструментів у Китаї від тих давніх часів, малюнки на предметах щоденного вжитку із сюжетами обрядових дійств, що відображали магічні танцювальні рухи та гру на доволі різноманітних за формою, матеріалом виготовлення та способами звуковидобування музичних інструментах, фрагменти або й повністю вцілілі, виготовлені з глини чи каменю музичні інструменти.

До найдавніших артефактів належать також описи з текстів міфів – художніх витворів народу, в яких зафіксовано думки, зокрема й про музичну культуру прадавніх китайців. Аналіз міфологічних текстів засвідчив, що зразки найдавніших мелодій створювались для проведення різноманітних ритуальних обрядів та дійств, багато з них виникали в ході визвольних войовничих походів. Інструментальні та пісенні мелодії створювались для возвеличення і поклоніння божественним істотам, що були покровителям природних явищ та стихій природи, заступниками людей у всіх сферах їхнього життя – праці, землеробства і скотарства, народження і виховання дітей, військових походів та битв і навіть творчості, для оспівування нереальних можливостей міфологічних персонажів та великої фізичної сили реально існуючих героїв-переможців у битвах з фантастичними лютими звірами та ворогами-нападниками, в боротьбі зі стихіями природи і врятуванні врожаю.

Окремі великі групи пісень створювались під впливом виникнення релігійних вірувань для проведення відповідних культів і ритуалів, інші – під впливом замилування красою довколишньої природи та Всесвіту. Оспівування природи в цих піснях вже від найдавніших часів відзначалось створенням під час виконання особливої аури занурення в атмосферу роздумів про сенс життя та смерті. Ці тенденції відразу і назавжди стали одними з найбільш примітних характерних ознак їх виконання.

В ході кількох тисячоліть історичного розвитку китайські пісні, зазнаючи істотних змін, існували і розвивались як виключно монодичне мистецтво, зберігаючи поряд із багатьма іншими східними культурами цю специфічну особливість до недавнього часу.

Сама природа складання давніх китайських пісень не передбачала їх колективного виконання. Цьому є багато пояснень. Найперше – мелодії пісень створювались народом відповідно до інтонаційної специфіки розмовної китайської мови, при складанні поетичних рядків завжди застосовувались інтонаційні особливості вимовляння слів: у теперішній час існує 4 інтонації вимови, а в давнину їх було 5. Означена специфіка (одноголосся) пояснює також використання в давнину здебільшого неримованих текстів, а тому – найчастіше мелодій неквадратової побудови (як в європейських піснях) форми куплетів та приспівів, можливість великого, а інколи й надмірного багатства ритмічних змін і частих змін метру. Ці характеристики могли відтворюватись виключно індивідуально, навіть по-різному в залежності від умінь та персональних творчих та виконавських можливостей виконавця. В сукупності це виявлялось не сприятливим навіть для колективного одноголосого виконання.

Не сприянню колективного виконання давніх китайських пісень відповідала й їх залежність від самого поетичного змісту, що найчастіше укладався від першої особи. В цьому, можливо, приховується провідна специфічна особливість китайських пісенних і навіть інструментальних музичних творів – прагнення до усамітнення, занурення в атмосферу особистих

роздумів про сенс буття, будови Всесвіту, індивідуальність змалювання навколишнього світу чи вражень від споглядання природи. В сукупності ці фактори впливали на складання найбільш ранніх народних пісень, в яких передбачалось виключно одноголосе виконання, що виникало від першої особи.

Найдавніші музичні тексти не збереглись, але про їх поетичні особливості і зміст багато інформації можемо почерпнути зі словесних зафіксованих у міфах текстів:

За Східним морем – велика прірва.
Це країна Шаохао,
де народився небесний володар
і господар Півночі Чжуаньсюй.
За Східним морем є гора Даянь,
Там виходять Сонце і Місяць.

Колективну форму емоцій давні китайці яскраво виявляли в танцювальних номерах, на які були особливо багатими ритуальні дійства та свята на честь прославляння божеств і найважливіших природних чи надприродних істот (дракона, змія, тигра, фенікса тощо).

В своїй більшості музичні тексти найдавніших китайських пісень, створених до початку нашої доби, поки ще залишаються не розшифрованими, оскільки вони передавались або усною традицією, або дещо пізніше записувались тими, хто володів грамотою, а саме – давно втраченою системою ієрогліфічного запису веньян. Натомість, достатньо відомими є їх поетичні тексти. В цьому нащадки завдячують фіксації великої кількості давніх поетичних текстів у міфологічних сюжетах та в одних із найдавніших книг Китаю – в «Книзі змін» і «Книзі пісень», що створювались великим рядом авторів упродовж багатьох поколінь. Упорядником «Книги пісень» вважають Кун Цзи (Конфуція, що проживав у 551 – 479 рр. до н. е.).

Від початку складання простеньких інструментальних та пісенних мелодій, виконання яких могло супроводжуватись ритмами одного або й декількох первісних ударних, захоплення одноголосим музикуванням тривало

залишалось незмінним як відображення культурних та естетично-філософських потреб нації.

Про окремі характеристики пісень (образний і поетичний зміст, призначення вжитку, характер мелодій) та про їх одноголосе виконання дізнаємось зі згадуваних «Книги пісень» («Ши-цзін») [219], яка вважається найдавнішою писемною пам'яткою китайської літератури і містить 305 зібраних упродовж XII – VI ст. до н. е. поетичних текстів пісень з різних царств Китаю, а також з «Книги Змін» («І цзин») [50], що складалась в добу царства Чжоу і була завершена близько 700 р. до н. е. Ця книга була призначена для фіксації ірраціональних речей, що відбувались у природі та для ворожіння. У ній розміщено 64 символи-гаксаграми, що відображали життєві явища в їх розвитку, а також багато текстів ймовірно пісень, в яких йшлось про такі явища.

Збереження вікової традиції одноголосого музикування спостерігаємо в китайській культурі і в народній музичній творчості, і в пізніше створеному музичному мистецтві освічених придворних музикантів. Ця традиція ревно зберігалась як непорушна від початку її заснування аж до завершення панування імператорських династій, що правили в Китаї від незабутніх часів до 1911 р. Традиція одноголосого вокального (могло бути в супроводі одного або декількох ударних, шумових, струнних інструментів) чи інструментального виконання зберігалась навіть в часи вищого розквіту музичного мистецтва Китаю – в особливо видовищних і дуже багатоскладових музично-театральних дійствах куньшанських п'єс «кунцюй» (виникли в XIV ст.) і в мистецтві Пекінської опери (розвивалась від XVIII ст.) в усіх її численних різновидах[2], що сформувались до початку XX ст. Виконавський аспект співу від початку зародження цих жанрів і до сьогодення відзначається унікальними особливостями вокальної техніки – використанням носових та гортанних, нерідко дуже високих звуків, постійним вживанням великої кількості мелізмів та пауз, що зі свого боку теж не може передбачати колективного співу. Як

[2] До початку XX ст. в Китаї сформувалось понад 360 різновидів Пекінської традиційної опери. Усі вони народжувалися в різних провінціях, а основою їх музичної складової ставали характерні пісенні і танцювальні мелодії, а також різні способи вокалізації, що побутували на територіях їх виникнення.

данина традиції, хорових номерів не передбачено в жодній з пекінських, навіть найсучасніших опер. Проте, американський дослідник К. Бішоф у праці «Витоки відмінностей між Північчю і Півднем Китаю» [232], наводить доволі сенсаційне твердження про існування в південних жанрах пекінської опери пісенно-ансамблевих номерів «янге» як форми *колективного* виконання одноголосих мелодій. Висловлюючись про дотримання в китайській пісенній традиції практики одноголосся, вчений підтверджує поодинокі випадки існування в Китаї ансамблевого, гуртового співу.

Китайський народ завжди відзначався неймовірною відданістю справі збереження започаткованих в давнину національних традицій в усіх проявах людської діяльності та творчості. Прийняття виважених і перевірених багатьма віками традицій укорінено в свідомості кожного китайця апріорі. Незмінність правил життя та положень щодо різних сфер діяльності засвідчує високий рівень одностайності мислення китайської нації та про дотримання ними найважливіших етичних положень – про шанування предків, проявів беззастережної поваги до батьків і вчителів. Китайці дотепер, немов священні слова, повторюють давній вислів: «Учитель на одну годину, а батько – на все життя». Це зі свого боку засвідчує про рівень культури кожного сучасного китайця.

Щодо виключної пріоритетності одноголосого виконання музичних творів, велику роль у цьому зіграли вплив вірувань китайців про походження музичних звуків із Всесвіту та про їх належність до магічних сил – тому їх слід виконувати в гранично чистому вигляді, тобто одноголосо. На підтвердження подібної світоглядно-естетичної потреби та образно-чуттєвого мислення, особливий вплив на практиці мали вкорінені в свідомість китайців положення вчення мудреця Конфуція. Його погляди донині залишаються еталоном відображення і дотримування найважливіших постулатів національної релігії, соціальних взаємин, філософської думки і культури. В своїх працях («Бесіди і судження» та у впорядкованих ним текстах складених колективом авторів «Книги Змін» і «Книги пісень») великий мислитель, зачинатель в Китаї традиції

збирання народних пісень і, за переказами та висвітленими в документальних джерелах багатьма фактами, чудовий виконавець на цині (стародавній, в добу Конфуція п’яти- або семиструнний музичний інструмент) неодноразово відзначав, що саме в *одноголосому* виконанні музичних творів виявляється бездоганність звучання, в якій знаходимо вищий прояв краси, чистоти і гармонії [70, с. 15; 18; 194].

Конфуцій, що розглядав музику як найбільш важливий і дієвий засіб виховання, пісні приділяв особливого значення. Це підтверджує відомий факт з його життя, що сам він особисто багато праці присвятив збиранню та записуванню народних пісень ряду царств. Китайці справедливо вважають Конфуція засновником традиції збирання народних пісень. У роботі над «Книгою пісень» він не лише впорядкував їх поетичні тексти, але й особисто додав ще ряд відомих йому, віднайдених у різних царствах текстів народних пісень, гімнів і ритуальних піснеспівів з обрядів жертвоприношень. Кращими та найбільш потрібними для кожної людини він уважав гімни, музику і тексти яких визначав як ідеальні. Цю думку мудрець зафіксував у своїй праці «Бесіди і судження» [70, с. 89] [мова йде про редагований Конфуцієм текст давнього трактату «Книза Змін» («І Цзин»), що формувався приблизно за 200 років до його народження, і в якому, зокрема, питанням про давні китайські пісні вперше було присвячено окреме велике місце – Ю. Є.].

Конфуцій став засновником найбільш глибокої і важливої навіть для кожного сучасного китайця ідейної течії про етику, моральність і взаємини людей на всіх рівнях їхнього спілкування – конфуціанства. Саме музиці Конфуцій надавав значення першості в питаннях виховання гармонійної особистості, в досягненні порядку та гармонії в побудові сім’ї, держави і навіть в стилі управління нею. Мудрець уважав, що за допомогою музики, яка є мікрокосмосом, що є частиною великого Космосу, можна виховати сильних і незалежних особистостей та зберегти гармонію не лише душевну, в державних класових стосунках, але й гармонію всього Всесвіту: «Музика відображає гармонію між небом і землею»; «Музика є одним з найважливіших засобів

суспільного виховання і управління державою» [69, с. 16]. Найбільш досконалими музичними творами, еталонними, він уважав гімни з «Книги Змін», а в праці «Бесіди і судження» навіть зауважував, що «якби мені вдалось ще раз прожити життя, я б віддав п'ятдесят років вивченню Змін та Гімнів, і тоді не зміг би зробити стільки помилок» [70, с. 89].

В конфуціанському вченні співу пісень, гімнів і розповсюдженню музики як особливо дієвого і єдино правильного засобу виховання надавалось величезного значення: «Натхнення – у віршах, життя – у дотриманні ритуалу, досягнення мети – у музиці»; «Музика – це вищий прояв моральності, це суть моральності» [69, с. 39; 104]; «Щоб процвітати в майбутньому, спочатку треба стати поетом, потім ввічливою людиною, а якщо ви хочете досягнути повного успіху, після цього слід стати музикантом» [69, с. 88]. В контексті важливості створення і вивчення пісень пригадаймо й вислів у коментарях до перекладу книги «Дао цзан» («Скарбниця Дао») одного з інших найвидатніших філософів Китаю початку нашої доби Лю Сю Цзина (406-477 рр.): «Найточніше абсолютномудрий [тобто той, хто зокрема вміє досконало управляти своїми емоціями і володіє в т. ч. музичною грамотою – Ю. Є.] може висловити свої думки в піснях, бо створення музики йде від Природи і Всесвіту» [39, с. 121].

Гуманістичне вчення Конфуція згодом отримало узагальнену назву «конфуціанство», під яким розуміють правила життя, поведінки і моральні норми китайського народу, встановлені з метою вдосконалення характерів та звичаїв людей та для досягнення порядку і гармонії в усьому. Як політико-релігійна система, це вчення впродовж двох з половиною тисяч років залишається однією з основних офіційних релігій (навіть швидше ідеологічних установок) для більшості мешканців Піднебесної, навіть не зважаючи на те, що згідно з ідеологічними вказівками правлячих кіл сучасного Китаю спостерігається тотальна заборона сповідувати будь-яку релігію.

Багатомільйонне населення Китаю є доволі неоднорідним щодо сповідування віри. Проте, сучасні китайці дуже рідко відкрито говорять про свою належність до сповідування якоїсь конкретної віри – буддизму, ісламу,

даосизму, конфуціанства чи християнства, яке значно пізніше з'явилося в Китаї, але поширилось і вкорінилось дуже глибоко. Для сучасних мешканців релігія залишається своєрідним духовним вченням про етику, моральність і норми поведінки.

Засобами сприйняття та співу пісень китайці осягали світ музичних звуків. Щодо сприйняття музики в контексті різних релігійних вірувань, китайці виробили два методи їх пізнання: знання та їх відсутність. Музикознавиця У Хунюань в праці «Китайська художня пісня: теорія та історія жанру» виводить, що для повноцінного осмислення та осягнення світу музики необхідне їх поєднання в процесі її глибокого пізнання. Осягнення музики передбачає злиття душі з красою, яку вона пізнає» і продовжує, що способу глибокого осягнення сприяє пізнання музики без бурхливих емоцій: «І даосизм з властивою йому ідеєю «нема радості – нема печалі», і конфуціанська концепція «точки радощів у всьому сущому» базуються на досягненні стану, що перевищує емоції»; «Найдавніша релігія, даосизм, … не може бути усвідомлена розумом і виражена словами, оскільки передувала їхній появі з небуття» [163, с. 15-16].

Конфуцій писав: «Небо не вимовляє слів, але чотири сезони змінюють один одного і всі речі в світі змінюються» [69, с. 136]. Відповідно до законів китайської естетики, досягнення краси криється в мовчанні, тобто в музиці ідеал краси повинен наближуватись до чим тихішого звучання, що стає можливим саме при одноголосому співі.

Отже, традиція одноголосого співу сформувалась в Китаї під знаком еталону краси музики, знання та незнання природи і законів Всесвіту. Поза теорією Конфуція і навіть теорією походження основних китайських ладів люй-люй і пентатоніки, в яких музичні твори, згідно з встановленою від незабутніх часів традицією, виконувались виключно одноголосо, ще одним поясненням захоплення китайцями одноголосим співом стає їх ставлення до мистецтва народної, та від II ст. авторської поезії. Ймовірно, що авторські пісні існували в

Китаї від ще більш давніх часів, проте належність їх текстів комусь із конкретних поетів стала відомою лише від II ст.

В Китаї віддавна надто цінували мистецтво майстрів складання поетичних рядків. Від початку нашої доби народні пісні виникали під впливом дуже популярних і швидко розповсюджуваних рядків творів перших китайських поетів Ван Цаня (177-217, його збірка поезій «Сім сумних віршів», ліричні оди «Ода про білого журавля», «Ода про подорож до моря» та ін.), а потім й Цзі Кана (223 – 265 рр., збірка «Вірші про безсмертних»), Цзо Сі (250 – 305 рр., збірка «Вірші про різне»). Найчастіше це були короткі чотири- або п’ятирядкові строфи (відповідно «ци» і «фу»). Офіційно вважається, що традицію жанру «ци» – особливого художнього стилю створення лаконічних поезій у формі чотирьох рядків заснував поет Ван Цань (177-217 рр.). Уперше він представив форму складання віршів «ци» в збірці «Сім сумних віршів». Цю форму продовжував розвивати й Цзі Кан. Ось приклад його чотиривірша про втраченого товариша (тут і надалі в роботі українські переклади поетичних рядків будуть подаватися у прозовій версії перекладів від рядка до рядка, здійсненій авторкою цього дослідження):

Без товариша – лише нудьга.
Прийшла весна, сяє місяць.
Та нема з ким милуватися
Красою природи.

Також Цзі Кану належить заснування наступного в китайській поезії жанру «фу» – тобто п'ятирядкового вірша, форму якого він представив у збірках «Дарунок Сюцяо, що йде в похід», «Поезії про безсмертних» та в «Рапсодії на цитрі» [180]:

Кубок наповнений чудовим вином,
та нема з ким поділити радість.
Зі мною нерозлучно мій співучий цинь,
На жаль, грати на ньому
Я не маю з ким.

Особливо примітними є рядки Цзі Кана щодо роздумів про спів, які, спираючись на матеріали Антології китайської поезії [1], наводить у своїй праці китайський дослідник Жао Джін [48, с.163]:

Всі музичні звуки народжуються у Всесвіті
І потім – у людському серці.
Рухи серця викликаються зовнішніми речами.
Збуджені зовнішніми предметами,
вони знаходять етілення в голосі.

Поезії Цзі Кана, як й інших улюблених перших поетів Піднебесної – Цзо Сі, Ван Цаня, яких уважають одними з найбільш яскравих фігур духовного життя Китаю самого початку першого тисячоліття, відразу ставали дуже популярними і швидко ширились серед усіх верств китайського населення. Їх одухотворені поетичні рядки ставали джерелом народження безлічі мелодій для створення і виконання пісень. Оскільки музичні тексти цих пісень не записувались, вони швидко губились і до сьогодення не залишилось жодного прикладу записів їх мелодій.

Відомості про складання народом пісень на тексти улюблених поетичних рядків отримуємо з біографічних матеріалів про окремих ранніх поетів. Про це згадується в матеріалах праць Ма Ке «Китайська народна пісня» [109], Чень Го-Фу «Про стан вивчення даоських мелодій» (усі три поети сповідували даосизм і створювали свої поезії в дусі даоського вчення [194], В. Васильєва «Нарис історії китайської літератури» [19], в передмові до збірки «Три тисячі років китайської поезії» [154]. Традиції анонімності авторів музичних текстів дотримувалися в Китаї доволі тривалий час.

Окремі скромні відомості про перших народних творців мелодій пісень на тексти улюблених поетів з'явились у Китаї лише в добу династії Тан (918-907 рр.). Це пов'язується із творчістю перших найвидатніших поетів цієї доби, твори яких увійшли до «Антології китайської поезії» як перших класиків національної літератури – Лі Бо (701-762), Ду Фу (712-770) і Бо Цзюй-ї (772-846), а також першої серед відомих, видатної поетеси-жінки Лі Цінжао (1084-1151). В поезіях цих авторів інколи згадувалось про народних співців-

виконавців. Музичні тексти записів пісень на їх поезії менше загубились у віках завдяки винайденню і широкому впровадженню в практику від 933 р. більш спрощеної (в порівнянні із багатьма попередньо існуючими) системи ієрогліфічного запису нотних текстів гончепу (*gongchepu*). Ця спрощена система запису стала доступнішою і зрозумілішою для ширшого широкого кола користувачів.

Аналізуючи поетичні тексти ранніх з найбільш відомих поетів, щодо монодичного виконання китайських пісень, можемо зробити висновок, що в коротеньких віршах поетів у межах декількох фраз вміщувались дуже глибокі за змістом іособисті думки, нерідко сповнені й особливого філософського підтексту (невід'ємна традиція висловлювання в китайській літературі). Завдяки образному змісту та тематиці їх поезій, спрямованих на розкриття особистого, суто індивідуального, відтворення змісту тексту пісні передбачалось лише від першої особи. Для чіткого прослуховування змісту вишуканих поетичних рядків у піснях прийнятним і єдино можливим уважалось їх одноголосе вокальне виконання. Естетична концепція одноголосого співу безперервно, як вже згадувалось, продовжувалась впродовж тисячоліть аж до завершення існування імператорського Китаю (1911), що характеризувало зокрема співацьку культуру Піднебесної як стійкість і непорушність традицій. У Хунюань узагальнює це думкою, що для китайця «глибоке осягнення музики передбачає злиття душі і краси, яку він пізнає» [У, с. 23].

Отже, найбільш примітною особливістю китайської народної музики є одноголосся. Проте, в ряді давніх зразків, починаючи від часів Конфуція, все ж зрідка починаємо зустрічати й приклади гетерофонії – коли при виконанні могли відбуватись незначні відгалуження від звуків основного голосу. В європейській музичній культурі гетерофонний спів здебільшого характеризує гармонічне або поліфонічне варіювання мелодії. У китайській – виключно ритмічне або орнаментальне. Тому при виконанні мелодії навіть невеличким

колективом, що складався з декількох осіб, її звучання з незначними відступами однаково зводилось до одноголосого.

Вельми цікавими в цьому сенсі стають опубліковані китайськими дослідниками Гун Лі «Традиції хорового співу в Китаї» [37] і Лянь Лю «Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї» [104] факти про віднайдення на початку XXI ст. на південних територіях Китаю кількох зразків давніх пісень, датованих X – XI ст., з елементами багатоголосся. Спираючись на ці знахідки, ці дослідники вперше ставлять під сумнів віддавна існуючу теорію про існування виключно одноголосого співу в Китаї, стверджуючи: «Хоровий спів з елементами багатоголосся вже давно був досить розповсюдженим, хоча й унікальним для китайського мистецтва явищем» [37, с. 18]. Вони вважають, що декілька віднайдених зразків підтверджують про архаїчність джерела зародження в Піднебесній багатоголосся. Критично ставлячись до такого висновку, все ж частково погодимось з цією революційною думкою, оскільки співоча культура багатонаціонального Китаю віддавна розвивалась у дещо відмінних у кожній провінції традиціях. Тому способи існуючого на півдні Китаю колективного різнотембрового (поєднання високих та низьких чоловічих голосів) виконання і супроводу інструментів з індивідуальними, хоча й простенькими ритмічними малюнками, могли вплинути на закладання традиції колективного співу з ознаками гетерофонії.

Повсюдну практику поширення співу багатоголосим хором було запроваджено в Китаї лише на зламі XIX–XX ст., а професійне мистецтво диригента хорового колективу з’явилось у процесі розгортання структури навчальних програм вищих музичних закладів Китаю лише від середини 1960-х років [42, с. 18]. Цьому передував тривалий процес.

Залучення до музичного побуту, а згодом й систематичного вжитку форм національного групового багатоголосого співу музичних творів завдячує проникнення і поступове вкорінення на теренах Піднебесної впливів зарубіжних традицій співу. Щодо запровадження багатоголосого виконання, це

торкалось насамперед впливів Сходу і Заходу в виконанні творів насамперед релігійної та церковної, а згодом й світської музики.

Насамперед, слід відокремити впливи на китайських землях традицій багатоголосого хорового співу східної і західної музичних культур.

Китайська музика віддавна розвивалась під впливом релігійних та філософських доктрин. Ряд сучасних музикознавців, як китайських (Ван Юйхе [15], Лю Бінцян [93], К Ян [236], Янь Чжихао [229] та ін.), так і зарубіжних (Д. Дубровська [45], Е. Холл [235], Ву К [241], зокрема й українських – О. Гавеля [29], О. Гармель [30], В. Гошовський [35]) розвивають думку про те, що саме релігія дуже віддалених східної та західної цивілізацій стала першим поштовхом для поступового розвитку міжкультурних контактів, у т. ч. й в галузі музичного мистецтва і, зокрема, в поширенні на теренах Китаю багатоголосого хорового співу.

Як результат тісних контактів мешканців Піднебесної з культурою сусідніх азійських народів, від доби Середніх віків розпочалось знайомство китайців із хоровою культурою Японії. Примітною особливістю для обох культур було існування практики релігійного синкретизму: в Китаї паралельно співіснували і розвивались даосизм, конфуціанство, буддизм, ламаїзм, пізніше – християнство; в Японії – буддизм (що проник сюди значно раніше, ніж у Китай) і даосизм; також пізніше сюди проникли й розвивались доктрини християнства. Під впливом буддизму і даосизму в Японії у III ст. до н. е. для поклоніння божествам природи сформувалось своє язичницьке фетишистично-тотемістичне вірування синтоїзм. Його сутністю і головною метою було переконати людей жити в гармонії з природою, досягати духовної та фізичної чистоти і поклонятися предкам. У цих провідних постулатах, щоправда, на прикладах діяльності свого національного пантеону богів та вшановування своїх національних святинь, приховується глибока спорідненість синтоїзму з китайськими даосизмом і конфуціанством.

Окрім цієї основної характеристики спільності в релігійних установках легкому взаємному сприйняттю музичної творчості китайського і японського

народів сприяла значна спорідненість їх поглядів на сутність і призначення музики. Відповідно до уявлень давніх китайців, музика повинна сприяти прояву природних психоемоційних реакцій людини і злиттю її з природою. В японській культурі призначенням музичного мистецтва споконвіку проголошувалась укліннність природі. Саме тому при створенні / виконанні / слуханні музичного твору (пісні або інструментальної п'єси) навіть для пересічного японця метою стає не розкриття якоїсь важливої ідеї, а змалювання та оспівування природи, природних явищ або стану людини, що спостерігає за ними.

Відповідно до постулатів японської філософії, людина в процесі музичної творчості розчиняється в музичних звуках і стає частиною світу, який її оточує. В японській культурі спостерігаємо непорушну відданість традиції оспівування природи в піснях. За тематикою переважаюча більшість з них присвячувалась цвітінню японської вишні сакури, яка й донині вважається символом національної культури японського народу. Вважалось, що споглядання її квітів забезпечує життя людини щонайменше до ста років, а від рясності цвітіння сакури залежать врожайність рису, перемоги самураїв, здоров'я, довголіття і краса жінок. Цвітіння сакури з особливими поетичними тонкощами вельми об'ємно та різноманітно оспіване як у японських народних та авторських піснях, так і в літературних поемах та коротких п'ятивіршах «танка», що стала для них основною формою віршоскладання.

В Японії віддавна поезія вважалась не просто літературним жанром чи красномовним способом висловлення емоцій – для них це було саме життя. В антології японської поезії «Мантйосю» (за наказом імператора антологію почали створювати в VIII ст. і продовжують поповнювати дотепер) навіть є спеціальний розділ «Пісні, що просто оспівують душу речей». Емоції споглядання дивовижної краси квітів сакури народжували безліч психологічних емоцій, відтворених у поетичних рядках. Творці поезій танка прагнули побачити в чомусь звиклому, наприклад у спогляданні її квітів, щось особливе, невловиме, таємниче, можливо навіть те, які різні емоції від їх споглядання

могли народжуватись. Ось приклад вірша з поезій любовної тематики при спогляданні квітів сакури про марне очікування ввечері свого багатоженця-чоловіка. В цьому вірші відчуваємо особливу тугу, надмірність почуття і недомовленість:

Минулої весни
Пелюстки облетіли. Та бачиш –
Вишні знову в квітах.
О, коли би й наша розлука
Виявилась порідненою з квітами!

Вищого розквіту твори цієї тематики – оспівування та вихваляння витончених квітів, у яких вбачали метафору людського життя – непостійність, швидкоплинність і швидкоминучість – отримали в придворній японській творчості починаючи від VII ст., коли серед аристократів стало особливо модним влаштовувати свята на честь цієї вишні і проводити дозвілля, насолоджуючись музикою, напоями, іграми під квітучими деревами сакури та співом пісень. Тому однією з форм виконання пісень став їх спів великим колективом, але одноголосо.

Тенденцію оспівування природи спостерігаємо й у виконанні релігійної музики Японії, яка віддавна була добре відомою в Китаї. Переважно це були гімни-літанії *сьомго*, присвячені прославленню Будди. Сьомго зазвичай теж виконувались великою групою співаків (хором), але теж завжди одноголосо. Відповідно до релігійних уявлень давніх китайців, музика також повинна була сприяти прояву позитивних психоемоційних реакцій людини та її злиттю з природою. Спільною для Китаю і Японії рисою буддійської доктрини стало висловлення в народній поезії та піснях ідеї про тлінність, марність і швидкоплинність земного буття.

Один з найвідоміших японських поетів Яманоє Окура (660-773 рр.) декілька років перебував у Китаї в складі японської групи як дипломат. В Піднебесній він, крім основного призначення своєї роботи, близько познайомився з китайською поезією і як прихильник буддизму, багато спілкувався з китайськими поетами. Результатом цього спілкування стала поява

в середовищі китайських поетів значної кількості віршів, що в дусі буддизму оспівували, користуючись метафоричними змалюваннями, своїх національних образів квітів та власні емоції. Ось приклад вірша невідомого китайського автора, складеного в традиціях японського п'ятивірша «танка» і китайського п'ятивірша «фу»:

Мені наснилась квітка духмяної сливки,
Що довірливо сказала мені уві сні:
Невже прийшов кінець короткого шляху без слави,
Що могла з уст в уста
Йти від року до року, від століття до століття?

Аналізуючи контакти Китаю і Японії в галузі впливів хорового співу, важливим постає не стільки близьке знайомство китайців з багатоголосим, хоча й унісонним виконанням японцями музичних творів, а зустріч з *колективним* виконанням однаково і релігійних, і світських пісень. Колективний хоровий спів японців був віддавна добре відомий у Китаї. Китайці невимушено знайомились з цією не властивою їх культурі формою співу в процесі постійної взаємної міграції представників обох народів і, як наслідок політичних і творчих взаємин – періодичного встановлення дружніх контактів між Китаєм і Японією.

У майбутньому, коли в Китаї з'являться свої перші національні композитори, що почнуть створювати перші композиції для хорового співу – Лі Шутун, Хуан Цзи, Сяо Юмей, Сіань Сінхай, Шень Сінгон, Чжан Шу, Хе Лутін та ін., вони, звертаючись до образно-художніх тенденцій рідного національного музичного мистецтва – оспівування історичних битв, праці китайських людей, ліричних почуттів та, особливо, краси китайських краєвидів, гір та полів, сонця та місяця, квітів жасмину, хризантеми, сливки, маків, сильнішої за сталь рослини бамбук тощо, оспівування власних національних обрядових дійств та історичних подій, що розгортались на тлі природи, продовжать і розвинуть традицію багатоголосого співу до вищої міри досконалості.

В тривалому історичному шляху зародження багатоголосого хорового співу в китайській музичній культурі опосередкованому впровадженню на

теренах Китаю цієї практики найбільша заслуга належить імператорові Великої маньчжурської династії Цін (1636-1912), Кансі (1654-1722). Про це відзначає Чжоу І в праці «Музика в літописах імператорських династій» [209]. Вважається, що він найдовше правив Китаєм – 61 рік (1661-1722) і найбільш активно, орієнтуючись на досягнення Заходу, вперше посприяв розвитку в Китаї окремих видів наук, мистецтв, а також зміцнював у своїй державі положення конфуціанської ідеології. Тому період його правління історики називають «золотим віком» династії Цін. Від народження ім'я цього імператора було Сюаньє. З часом він сам перейменував себе на Кансі (*Kängsi-di*), що буквально означало «поширювач удачі, воїн, просвітитель, той, що здобув великих досягнень та перемог, шанує предків»; додаток «ді» від незабутніх часів у Китаї додавався до імен імператорів або інших особливо поважних людей.

Про значні для Китаю здобутки за період правління Кансі промовляє багато фактів, що торкаються його військових перемог і в результаті – територіального розширення Піднебесної держави: завоювання Тайваню (1683), ханства Халха (1697, історичної частини Монголії (тепер – район Внутрішньої Монголії в КНР), частково Тибету (1720), та найважливіше – укладення мирного Нерчинського договору (1689) між московським царством і маньчжурською династією. Результатом підписання договору стало визнання за династією Цін права на володіння землями Приамур'я і навіть уперше визначення територіальних кордонів між московією і землями династії Цін [131, с. 412].

Не зважаючи на тріумфальні перемоги, стиль його правління відзначався винятковою жорстокістю, а щодо культурного розвитку Китаю, саме його період імператорства пов'язують з «літературною інквізицією». В історії розвитку інтелектуальної думки Китаю Кансі постає особливо двоякою фігурою. За його наказами було знищено велику кількість давніших і сучасних йому книг, філософських, літературних, історичних та мистецьких праць китайських авторів. Кансі жорстоко переслідував інтелектуалів за будь-які

тексти, фрази, чи навіть віддалені натяки в книгах будь-якого змісту, які він уважав небезпечними для устрою своєї держави. Демонструючи негативне ставлення до сміливих думок авторів, за його наказами книги та рукописи нещадно повсюдно спалювались публічно. Імператор побоювався, що читаючи, люди «стануть рабами слів замість того, щоб практикувати справжнє вчення» [27, с. 374]. Кансі жорстоко карав не лише самих авторів, інквізиціям піддавалися навіть члени їхніх сімей. За його часів було спалено десятки тисяч цінних, накопичених упродовж багатьох віків книг.

Слід згадати, що подібну нетерпимість до відкритого сміливого висловлення думок ще більш нищівно продовжував здійснювати своїми указами його послідовник – імператор Хунлі (1774-1784). Лише за 10 років правління цього імператора в Китаї було спалено близько двадцяти тисяч назв літературних праць і музичних творів – головним чином пісень та віршів з небажаними текстами. Про це знаходимо інформацію в працях китайських авторів Ма Ке («Китайська народна пісня») [109], Ву К. С. («Історія спалення книг») [242], американського історика, укладача «Енциклопедії цзен» Вон К'ю-Кіта [27], українського дослідника А. Рубеля («Історія середньовічного Сходу») [131] та ін. Як засвідчує китайський дослідник К. С. Ву в праці «Історія спалення книг», в історії Китаю, окрім Кансі і Хунлі відбувалось чимало подібних акцій: ще 213 р. до н. е. імператор Цінь Ши (259-210 рр. до н. е.; саме йому належить об’єднання розрізнених китайських держав у єдину імперію, якій він дав назву «Китай») видав наказ знищити «все написане разом з книгами Конфуція, а вчених закопувати в землю разом із читачами» (!!!) [242], а 1281 р. хан Шицзу – засновник і перший імператор монгольської династії Юань видав наказ спалити безцінну багатотомну бібліотеку даосизму. В сукупності це завдало непоправних втрат у справі збереження для нащадків вікової національної культурної спадщини і наукової думки. Знищення майже «під коріння» записів народних пісень та поезій китайських авторів певної тематики в теперішній час створює глибоку прогалину для досліджень відповідних фахівців, у т. ч. й для китайських композиторів, які могли б на

їхній основі створити безліч опрацювань давніх пісень, чи здійснити їх аранжування та обробки, зокрема й у хоровій творчості.

Незважаючи на подібні «криваві» кроки, Кансі все ж уважають одним із найважливіших покровителів різноманітних видів мистецтв у Китаї, в т. ч. й музичного мистецтва. Як великий державний правитель, він з непідробною цікавістю ставився зокрема до пізнання ступеню розвитку та форм існування музичного мистецтва в східних і далеких західних країнах. Не перешкоджаючи на довгий час осідати і повсюдно розвивати в Китаї духовну діяльність місіонерам, що за його правління особливо багато почали приїздити сюди із Заходу, він особисто, бажаючи практично познайомитись із його різноманітними музичними надбаннями, брав у деяких з місіонерів чимало уроків з вивчення західноєвропейської музичної грамоти та навіть охоче навчався гри на окремих європейських музичних інструментах.

Проникнення до Китаю традицій західного християнського церковного співу й пов’язується з діяльністю приїжджих місіонерів, яку вони розпочали тут від кінця XVI ст. Після створення Кансі Указу єзуїтів (1692) християнські місіонери із Заходу офіційно отримали від імператора дозвіл та право на здійснення в Китаї індивідуальної духовної діяльності [13, с. 16]. Цей імператор охоче дозволяв християнським місіонерам працювати в Пекіні, інших великий містах та здійснювати свою різнобічну діяльність.

Указ єзуїтів, головною метою якого було проголошення ідеї про віротерпимість до християнського вчення, було видано внаслідок великого скупчення на китайських землях християн, що масово залишались тут після завершення військових подій. На підставі виданого Указу в Китаї дозволялось проповідувати християнство, здійснювати богослужіння за європейськими релігійними і національними традиціями і, навіть, при виявленні бажання, обертати у християнство китайців.

В історії Китаю саме Кансі став першим серед представників вищої влади держави, хто, попри захоплення виключно національним мистецтвом, дещо серйозніше зацікавився музичними досягненнями європейців.

Залучення до музичного побуту форм національного групового багатоголосого виконання музичних творів завдячує проникненню від початку XVII ст. і поступовому вкоріненню християнськими місіонерами на теренах Піднебесної зарубіжних традицій західного церковного співу. До найбільш видатних із них належать італієць Маттео Річчі (1552–1610), фламандець Фердинанд Вербіст (1623-1688), француз Жан-Франсуа Гербільон (1654–?) та португалець Томас Перейра (1645–1708). До цього переліку слід залучити й діяльність українського місіонера, вихованця Києво-Могилянської академії, архімандрита Іларіона Лежайського (?–1716).

Як відзначає китайська дослідниця Чень Менвей, «духовна місія християнських місіонерів відіграла важливу роль на шляху… відкриття Китаю зовнішньому світові і прилучення давньої китайської цивілізації до західних цінностей» [195, с. 41]. Далі дослідниця продовжує: «… активність європейських місіонерів не обмежувалась лише релігійною діяльністю: вони яскраво демонстрували власну обізнаність у сфері природничих, мовних, технічних та мистецьких наук» [195, с. 41].

В кожного із християнських місіонерів відкритий та охочий до знань імператор Кансі навчався різних наук: у Фердинанда Вербіста – теорії європейської музики, геометрії, астрономії та філософії. Свої знання щодо точних і музичних наук (головним чином – теорії європейської музики з вивченням нотного стану, способу запису нот, сольфеджування, знайомством із європейськими інструментами клавесином та скрипкою) він поглиблював у італійського місіонера і композитора Теодоріко Педріні та в математика, астронома і музиканта Томаса Перейри [119; 233].

Стараннями місіонерів у Китаї вперше, поки що лише при імператорському дворі, розпочалось навчання євнухів основам європейської теорії музики, найпростішого сольфеджування та колективного співу; за сприяння Маттео Річчі хором євнухів уперше в Пекіні було виконано хорову оду Горація [189, с. 129]. Цянь Женькан стверджує, що «це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, де прозвучав твір

європейської музики, а саме хоровий твір» [189, с. 129]. Незабаром у Пекіні вперше було виконано європейський оперний твір – комічну (!) оперу Н. Піччіні «Чеккіна, або добра донька», в якій був один хоровий номер [103, ч. 1, с. 39]. Цей фінальний квартет швидше можна визначити як ансамбль, а не хор. Проте, згадуємо про його виконання як приклад колективного співу.

Кожний із західних місіонерів активно долучився до поширення в Китаї християнського вчення та заснування на його територіях християнських церков, у яких, згідно з традиціями християнського обряду, богослужіння супроводжувалось багатоголосим хоровим співом, що підтримувався інструментальним супроводом. Інформації про хорове виконання християнських богослужінь того часу знаходимо вкрай мало. Прикладами підтвердження цього слугують лише поодинокі факти. Наприклад, китайський дослідник Тао Ябін наводить документально підтверджений факт участі як інструменталіста французького місіонера Л. Пернона в хоровому виконанні богослужіння в Китаї наприкінці XVII ст.: «Француз Людовік Пернон приїхав до Пекіна 1686 р. Він брав участь у супроводі багатоголосих хорових богослужінь в християнських храмах Пекіна як скрипаль» [152, с. 98]. Гун Лі наводить факт створення на початку XVIII ст. в Пекіні першого хорового колективу та про його концерти, що відбувались виключно в імператорському палаці [37, с. 21]. Лю Фань, відзначаючи, що місіонерський рух був пов’язаний не тільки з проповідництвом, але насамперед із просвітництвом, і не конкретизуючи інформацію пише, що в спорудженних храмах звучали католицькі пісні та кількаголосі хорали [98, с. 28].

Ван Юйхе відзначає, що тексти західноєвропейських церковних хоралів перекладали китайською мовою і «… вивчали як взірці професійного піснеспіву. Вони стали основою для розвитку оригінального жанру ранньої хорової музики Китаю – «шкільної пісні» [13, с. 9], що з’явилась і почала розвиватись тут лише від 1920-х рр. Цю ж думку в праці «Традиції хорового співу в Китаї» висловлює й Гун Лі, яка конкретизувала факти можливості вивчення китайцями протестантських псалмів, гімнів, хорових пісень і навіть

поліфонічних духовних хорових творів європейських авторів. Вона пише: «В другій половині XVIII ст. в Китаї з'явились перші видання нотно-музичних збірників «Шен шань се ге» (Псалмів), «Сяо шен ши цзи» («Нотний альбом маленьких псалмів»), «Шен ши пу» (Духовних пісень), серед яких найпоширенішою стала пісня «Цзань мей ши» («Ода Богу») [37, с. 21-22]. Найпримітнішою особливістю цих збірників було перше в історії розвитку музичного мистецтва Китаю включення в нотні і словесні тексти записів пісень одночасно способами європейської нотації і китайськими ієрогліфами з фонетичною латинською транскрипцією.

Отже, одним із результатів дії Указу єзуїтів та за підтримки Кансі, яку можемо швидше кваліфікувати як не втручання в місіонерську діяльність європейських теологів, стало поступове спорудження на території Китаю значного ряду християнських храмів. З початком їх функціонування пов'язуємо перші приклади на теренах Піднебесної *систематичного* звучання багатоголосого хорового співу.

Так 1605 р. в Пекіні було зведено перший християнський храм – Непорочного зачаття Пресвятої Діви Марії. Його спорудження пов'язане із діяльністю Маттео Річчі. Храм після численних пожеж і руйнацій постійно відбудовували і зі значними архітектурними змінами зберегли до теперішнього часу. Щоправда, сьогодні його на китайський манір перейменовано на Собор біля воріт Сюанью, він уважається християнською святинею, але виконує функцію лише важливого туристичного місця. З дозволу і фінансової підтримки Кансі 1640 р. Маттео Річчі спорудив на півдні Китаю в м. Макао наступний християнський храм – Собор Святого Павла (був відкритий відразу після смерті місіонера). Стараннями португальця Томаса Перейри та італійця Теодоріко Педріні в 1690-х роках в Пекіні було споруджено православний Храм Успіння Пресвятої Богородиці, який під час повстання іхетуанів 1900 р. було майже знищено. До сьогодення цей храм зберігся в зміненому і дещо модернізованому вигляді. Відкриття християнських храмів та здійснення в них обрядів за європейськими традиціями радо сприймалось китайцями насамперед тому, що

вони вбачали велику етичну близькість християнського вчення та постулатів конфуціанства.

Православна духовна місія та її служителі на той час відігравали важливу роль у врегулюванні взаємин Китаю із Заходом. Поза суспільно-політичними факторами, пригадаймо важливість для просування християнства в Китаї перекладів з Біблії, створених наприкінці XVII ст. місіонером і вченим Теодоріко Педріні, та уривків з Біблії, перекладених 1856 р. китайською мовою архімандритом Палладієм.

Після тривалої перерви будівництво нових православних храмів у Китаї продовжилось лише з початком XX ст.: 1900 р. в Харбіні було відкрито Благовіщенське подвір'я, на якому звели Благовіщенський храм, за цим споруджено та освячено Собор Святого Миколая (Нікольський собор) і Сергіївську церкву; в містах Лабдарин (внутрішня Монголія) і Шеньчжень (провінція Гуандун) відкрито Храми Петра і Павла. До середини XX ст. в Китаї налічувалось вже близько 140 000 християн та відкрито понад сто храмів, але з початком Культурної революції (1966-1976) всіх їх було закрито. Після закінчення цього кривавого десятиліття дотепер на території Китаю легально діють лише чотири з них, більшість інших виконують функцію музеїв, складів або місць відвідування туристами. В теперішній час уряд Комуністичної партії КНР категорично не схвально ставиться до будь-яких релігійних прихильностей своїх мешканців і до певної міри дозволяє лояльніше вдаватися лише до конфуціанства. Особливо суворо сьогодні заборонено відвідувати будь-які храми дітям. Не зважаючи на те, що сучасні хорові колективи продовжують виконувати в концертах православні та католицькі піснеспіви, традиція проведення християнських Богослужінь з хоровим співом в теперішній час майже повністю зупинилася.

Розповсюдження християнського вчення територіями Китаю та поява і функціонування за православними традиціями ряду храмів відіграли важливу роль на шляху поки ще дуже повільного, але свідомого прилучення Китаю до пізнання хорової культури європейського багатоголосого співу.

У XVIII ст. активність місіонерського руху почала дещо спадати. Число вчителів музики з Європи при дворах наступних імператорів применшувалось, на зміну італійцям, французам і португальцям прийшли німецькі місіонери. На відміну від своїх попередників, однією з найважливіших місій поза теологічною діяльністю вони вважали поглиблення всебічної освіти не лише імператорського двору, але й найширших верств китайського населення, зокрема й жінок. Все ж, серед тих, що продовжували розвивати музичну учительську працю, виділимо німця Флоріана Бара, який у створеній ним школі при Храмі Успіння Пресвятої Богородиці в Пекіні створив хоровий колектив [42, с. 18]. Учнів школи він навчав музичної грамоти, також сольфеджування і вміння співати хором в унісон.

Відзначимо, що в процесі поширення побутування церковного співу в християнських храмах найбільших міст Китаю, аналогічно до виникнення при європейських монастирях перших шкіл для навчання співаків нотної грамоти і проведення літургії з виконанням хоралів, псалмів, гімнів, пізніше мес, традиція музичної підготовки хористів, а потім й керівників церковних хорів у Піднебесній також розпочалась саме із заснуванням шкіл при храмах. У працях китайських дослідників Лю Да-цзюнь [94], Ма Гешунь [108], Чан Ліїн [190], Чжоу І [209], Ян Бохуа [244] знаходимо думки про відкриття в Китаї впродовж кінця XVII – першої половини XIX ст. ряду церковних шкіл при храмах. Відкриття цих шкіл сприяло утворенню важливої передумови для зачинання традиції навчання хорового співу.

Не можемо не погодитись із висунутою Тао Ябіном гіпотезою про вплив в умовах зростаючої кількості в Китаї європейців на щоразу частіше утворення мішаних родин [в національному сенсі, мається на увазі поєднання в сім'ї китайських мешканців і європейців – Ю. Є]. При значній кількості європейських церковних хористів це опосередковано вплинуло на залучення китайських чоловіків із чудовими та чистими голосами до співу в християнських церковних хорах та початків їхнього навчання в музичних школах при храмах [152, с. 64].

Також діяльність місіонерів із Заходу в різноманітних напрямах розпочала просування в Китаї вкрай важливих для наступного розвитку всієї китайської культури форм міжкультурного діалогу.

Під впливом вкорінених віками традицій та урядових установок Китай до XIX ст. розвивався майже повністю ізольовано від усіх цивілізаційних центрів світу, перетворившись до початку цього століття в одну з найбільш могутніх світових держав, а на територіях Східній Азії – найвизначнішим культурним центром. Проте, тривале злітання могутності китайської держави призвело до величезних непоправних і незворотних за всю історію її існування змін, в результаті яких упродовж XIX ст. Цінська імперія зазнала найбільшої кризи. Це торкалось насамперед неочікуваних для Китаю, але заздалегідь спланованих Заходом геополітичних устремлінь, що вплинули на наступний розвиток його політико-економічного та культурного життя.

В боротьбі ряду держав Західної Європи за володіння щоразу більшими територіями світу та поширення сфери свого впливу на інші країни, в XIX ст. невпинно почало зміцнюватись прагнення найбільш могутніх європейських держав до засвоєння земель Близького і особливо Далекого Сходу. В процесі встановлення свого панування на цих територіях розпочалась ера експансії західних держав – Великої Британії, Франції, Бельгії, а також втручання в ці процеси Швеції, Норвегії і США та поділу між ними територій Китаю. Розгортання цього руху й стало наслідком початку ери занепаду могутньої Цінської держави.

Найбільшого зубожіння Цінській імперії, а головне – регресу китайського суспільства надало завезення з Британії та насильницьке поширення опіуму. Результатом цього стало нечуване раніше озлидніння народних мас і як наслідок – посилення в найширших колах населення недовіри до влади та крайньої стурбованості китайського уряду існуючими негараздами. Такі настрої стали причиною піднесення повстанської активності, розгортання антифеодальних воєн, виникнення низки селянських повстань, що поклали початок руйнуванню влади імператора та виділенню перших потужних

ідеологічних ватажків. Першим найбільш дієвим і підтримуваним народом став Хун Сю Цюань (1814-1864), що проголошував ідеї соціальної рівності, повалення панування маньчжурської династії Цін і прийняття близьких конфуціанським поглядам ідей християнства. Під його проводом найбільш масовими і на певний час результативними стали повстання тайпінів 1850 і 1853 рр. – китайських християн, що виступили проти панування династії Цін і за справедливий розподіл землі та інших матеріальних благ. Ці повстання розповсюдились великими територіями вздовж течії річки Янцзи, а їх наслідком стало короткочасне утворення Тайпінської держави і навіть прийняття та опублікування своєї конституції. 1864 р. британською та французькою арміями за допомогою американського флоту рух тайпінів остаточно було повністю зломлено.

Торгівля опіумом приносила Великій Британії величезні прибутки, а Китаю – руйнування життя і господарства. Наслідком незгоди китайського суспільства, а також жорсткої боротьби Британії за розширення сфер свого впливу на китайських землях стало виникнення низки «опіумних воєн». У Першій трьохрічній війні з Британією (1840-1842) Китай зазнав великої поразки. З підписанням Нанкінського договору (1842) Британії було віддано острів Сянган, на безстрокове володіння королеві Британії, Вікторії, було подаровано острів Гонконг (так на тривалий час утворився Британський Гонконг). Час правління Вікторії називали «періодом найбільших політичних і промислових змін і періодом великого розширення Британського королівства» [72, с. 19]; серед інших вона навіть отримала титул імператриці Індії. Пізніше після другої поразки Китаю в опіумних війнах, 1885 р. китайцям навіть довелось віддати французам землі південної провінції Гуандун (Гуаньчжоу) і величезну територію провінції Аннам (в теперішній географічній карті світу вона є частиною території В’єтнаму). На більшій частині держави було встановлено британську інфраструктуру – тут повсюдно відкривались британські банки, заводи, навчальні заклади з викладанням та обов’язковим вивченням англійської мови, споруджувались будівлі інституційних, управлінських,

культурних закладів та житлових помешкань за зразками європейського архітектурного містобудівництва тощо. Поряд із селянськими повстаннями друга опіумна війна (1856-1860) ще більше розхитала суверенітет Цінської династії.

Від 1890-х рр. до геополітичних устремлінь Британії і Франції додались Японія, що захопила провінцію Фуцзянь, Росія (захопила півострів Ляодун, який незабаром добровільно довелось передати японцям) і Німеччина (захопила землі Шаньдуна і Тяньцзиня). Кожний із колонізаторів прагнули встановити своє панування на ще не захоплених територіях, насаджувати свою і контролювати китайську економіку. Для китайського народу розпочався період тотальної політико-економічної залежності від імперіалістичних держав та значного втрачання власної самостійності.

В результаті опіумних воєн і колоніальної експансії пошматований Китай перетворився на колонію ряду іноземних держав. Це стало початком втрачання самобутності і величі імперії. Все ж, ці негативні явища мали свій позитивний результат, оскільки перше в історії Китаю часткове відкриття кордонів і тому – значне посилення торгівельних взаємин із багатьма далекими та могутніми зарубіжними державами призвело до закінчення ізоляції Китаю від світу і вперше – до значної активізації не лише торгівельних взаємин, але насамперед – культурних і творчих контактів Китаю із Заходом.

Спостерігаючи за нововведеннями британців та інших колонізаторів і усвідомлюючи власну відсталість, в китайських середовищах почала зароджуватись ідея сприйняття та запозичення досягнень Заходу. Китайські чиновники вперше свідомо почали підтримувати реорганізаційні заходи, що знаменували появу перших у Китаї тенденцій розвитку інженерії, промислової індустрії, технічного оснащення, навчально-просвітницького руху тощо. Це торкалось усіх сфер життя, в т. ч. й культурного і музичного. Влітку 1898 р. для виведення країни з кризи навіть було оголошено указ «100 днів реформ». Проте, Китай на цей час ще не був готовим до їх звершення, не було виявлено й

відповідних яскравих лідерів, тому втілення в життя очікуваних реформ зазнало невдачі.

Вже від початку великих змін, що відбувалися в політичному житті Китаю в XIX ст., на їх тлі спостерігаємо й важливі новації в сферах розвитку економіки, промисловості, ряду точних та природничих наук, а також зачатки розгортання культурного і музичного освітнього життя. Зі спорудженням у багатьох регіонах Китаю християнських храмів від середини 1840-х рр. починаємо зустрічати приклади відкриття в них церковних шкіл, у яких окрім вивчення Біблії і церковних піснеспівів почали проводити музичні заняття. В контексті вивчення факторів зародження хорового мистецтва в Китаї важливим стає констатація впровадження в цих школах хорового співу. В праці «Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури» Ван Юйхе пише, що при церковних школах здійснювалось навчання хорового співу: «XIX століття відзначається популяризацією західної хорової музики. Протестантські місіонери інтенсивно проводили перекладацьку діяльність і видавництво збірників та навчальних посібників, що сприяло розвитку хорової освіти й виконавства. … До навчального процесу входили спеціальні музичні дисципліни, такі як хор, інструментальний ансамбль та ін.» [15, с. 18-19]. Можемо припустити, що викладання хорового співу в цих школах швидше за все відбувалось не на належному професійному рівні – методом вивчення основ сольфеджування. З європейськими підручниками в Китаї на той час ще не були знайомі, тому користувались лише тими основами викладання теорії музики і сольфеджування, які в XVII ст. заклав місіонер Томас Перейра, коли навчав співати хором євнухів імператорського двору.

Іншою традицією активізації розповсюдження хорового виконання став спів великим колективом людей пісень про природу та присвячених прославленню Будди релігійних гімнів-літаній, що полюбились і поширювались Китаєм із сусідньої Японії. Вплив традиції хорового співу позначився й на прийнятті китайцями форми колективного співу «шкільних пісень», що наприкінці XIX ст. також масово почали завозитися з Японії.

Поступовому подальшому впровадженню професійних форм музичної освіти сприяла поява від 1870-х рр. перших прикладів вивчення різноманітних музичних наук, оволодіння грою на європейських музичних інструментах, першими з яких стали фортепіано і скрипка, і для цього – початок виїзду китайської молоді для навчання за кордони Китаю.

Закладені християнськими місіонерами ще в XVII ст. основи музичного навчання, подальше посилення культурних контактів Китаю із західним світом і зацікавлення ідеями європейського просвітницького руху стали наслідком появи від середини XIX ст. перших, хоча й не досконалих прикладів осередків музичної освіти. Таку думку підтримує дослідниця Му Цюаньчжи, яка теж стверджує, що християнам у цьому відводилась важлива роль: «Християнські громади тепер відіграють роль не лише духовних, але й культурних центрів». Далі вона повідомляє, що саме в християнських громадах вперше спостерігаємо пропагування в Китаї деяких творів європейської музики: «При громадах засновувались школи, в яких вивчались різні науки [в т. ч. музика – Ю. Є.]… викладали спів, навчали гри на європейських інструментах, гри в оркестрі, теорії музики» [115, с. 16].

Серед найбільш ранніх прикладів, що засвідчують дещо вищий рівень музичної грамотності і бажання музикувати (маємо на увазі покращення знання основ теорії музики і появу поодиноких прикладів якісного інструментального виконання), постає факт створення в Шанхаї 1849 р. в середовищі християнської громади французів першого на території Китаю струнного оркестру. Вже 1871 р. його учасники «… грали музику однієї з симфоній Гайдна в перекладі для струнного квартетного складу» [171, с. 182]. Поза церковним музичним навчанням, на початку 1880-х рр. знаходимо факт відкриття англійським музикантом Робертом Хартом приватної школи музики в Тяньцзині, де крім вивчення теорії музики, основна увага приділялась навчанню гри на музичних інструментах, виконанню сольних та ансамблевих інструментальних творів західноєвропейських композиторів та колективному співу.

До кінця XIX ст. під впливом суспільних, геополітичних змін та великої низки факторів розвитку суспільно-політичного життя держави в китайському суспільстві почали пробуджуватись перші ознаки прагнення до здійснення заходів для перевлаштування зокрема музичного мистецтва. Серед таких факторів – експансія Китаю Заходом, наслідки програних опіумних воєн, поділ територій Китайської держави на сфери впливу між Британією, Францією, США, Японією, Московією і навіть тривало байдужою до загарбницьких ідей колоніалізму Німеччини, усвідомлення китайським народом злиденного життя та відставання економічного, індустріального, культурного рівня, зростання соціальної напруги і перші масові прояви активного пробудження повстанських настроїв, осягнення глибини значення західноєвропейського просвітницького руху і перші знайомства з культурними надбаннями Заходу.

Як результат цих змін, наприкінці XIX ст. вперше починаємо спостерігати інтенсифікацію тенденції до масового музикування, що поряд із вже існуючими струнними ансамблями та оркестрами проявилося в появі перших духових оркестрів із залученням ряду європейських інструментів. Дослідник розвитку духової оркестрової музики в Китаї Ден Цзякунь відзначає, що, наприклад, у Макао в 1871 р. у протистоянні португальським загарбникам при Піхотному батальйоні виник військовий духовий оркестр, який вважається першим у Китаї, що складався з європейських інструментів. 1879 р. в Шанхаї європейський диригент Ремі Рас створив перший публічний духовий оркестр, який вже відзначався високим професійним рівнем виконання. На його базі на початку XX ст. було утворено Шанхайський симфонічний оркестр: «Хоча музика оркестру призначалася в основному для закордонних слухачів і виконувалась в іноземних кварталах Шанхаю, завдяки тому, що вона звучала відкрито, її могли слухати й китайські мешканці міста… . У 1907 р. оркестр змінив склад та став симфонічним» [40, с. 59]. 1886 р. в Пекіні британський службовець Роберт Гарт створив перший приватний духовий оркестр, у складі якого було вже 14 китайських осіб, що мали достатню кваліфікацію володіння інструментами: «Духовий оркестр Р. Гарта став зачинателем історії духової

оркестрової, а також й ансамблевої та сольної музики в Китаї, відкривши нові шляхи та напрямки розвитку китайської музичної культури в XX та XXI століттях; 1898 р. в Пекіні створено ще більш професійний духовий оркестр імені Юань Шикая» [40, с. 48-63].

Під впливом сукупності цих змін в китайському середовищі спостерігається проростання перших ознак потреби в колективному співі.

Період проникнення в Китай хорового співу, його розповсюдження ширшими територіями і підготовка до появи перших національних форм колективного виконання музичних творів був дуже тривалим. Зауважимо, що визрівання потреби в колективному виконанні спостерігається в Китаї спочатку в прагненні створення насамперед своїх струнних, а потім й духових оркестрів. Виникнення ж китайських хорових колективів у ході розвитку китайської музичної культури спостерігаємо значно пізніше.

Підсумовуючи відзначимо, що виникнення та розвиток у Китаї форм зарубіжного колективного музикування пов’язуємо з акультуративними процесами, які в поступі китайського музичного мистецтва почали спостерігатись від кінця XVII ст. та особливо інтенсивно проявлятися в період опіумних воєн і колоніальної експансії країн Заходу. В тих умовах, що складались в ході розвитку історичних подій, китайський народ мимоволі був змушений пристосовуватись до тих особливостей культурного середовища іноземців-загарбників, що його оточували, були достатньо чужими, але не менш цікавими для наслідування в своєму суспільстві.

Розгортання акультуративних процесів у галузі музичної культури стало визначальним як в сенсі становлення хорового співу в Китаї, так і щодо закладання шляхів розвитку надважливих прямувань в контексті подальшого розвитку всієї музичної культури Китаю. Процес невпинного крокування Китаю в еру міжкультурної комунікації і міжкультурного діалогу було розпочато.

1. 3 Впливи змін у суспільно-політичному житті держави та нових ідеологічних прямувань на інтеграцію хорового співу в китайську культуру в першій третині XX ст.

В першій третині XX ст. серед усіх форм музичної творчості потреба організації колективного співу і наступний розвиток китайського національного хорового мистецтва найбільше залежали від розгортання суспільно-політичних подій і пов'язаних з ними художніх процесів, що відбувались у житті держави.

До початку XX ст. серед усіх азійських країн Китай сформувався як найбільша територіальна імперія і як найбільш багатонаціональна держава, в якій на той час проживало вже близько сорока народностей і національних меншин. Під час перепису китайського населення 2010 р. було зареєстровано 56 народностей і 183 національні меншини, з яких уряд до сьогодення визнає лише 46. Кожна з тих, що були визнаними до початку XX ст. (найбільшими серед народностей були ханьці, тибетці, монголи, хуцзяни, маньчжури, уйгури, яо) відзначалась своїми традиціями народної пісенної, інструментальної творчості та особливостями розвитку музичної культури. Після багатовікового «сну» та усталеного перебігу внутрішніх соціальних, політичних, економічних форм закритого для зовнішнього світу Китаю, а також неухильного дотримання збереження традицій щодо культурного і мистецького життя, історія розвитку китайської держави першої третини XX ст. характеризується калейдоскопічною стрімкістю грандіозних змін, що відбувалися в усіх площинах її життя.

Відчутний поштовх до починання звершення цих змін поклали поразка Китаю 1895 р. в війні з Японією, в результаті якої, окрім вже втрачених раніше великих територій, Китай був змушений поступитись своєю владою в Кореї (територіально Корея все ще продовжувала належати Китаю, але управління нею перейшло до Японії) та віддати японцям Ляодунський півострів і Тайвань. Загарбницькі дії колонізаторів призвели до великого скупчення іноземців у Китаї і насильницького нав'язування владою багатьох іноземних держав своєї культури і порядків. Під впливом цих подій разом з територіями Китай почав втрачати не лише владу на них, але й авторитет імператора і свою самобутність.

Втрата державних територій, вимушена непосильна виплата загарбникам контрибуцій, нав'язування чужих мов і порядків, як наслідок опіумних воєн і повстань озлидніння народу, нечуване до цього часу послаблення авторитету і могутності імператора – в сукупності ці фактори дієво вплинули на народження в найширших масах почуття готовності до здійснення змін у житті китайської держави.

В боротьбі з великими негараздами XX-те ст. розпочалось тривалим повстанням іхетуанів 1898-1900 рр. (або іхецюанів; у перекладі з китайської іхетуани – «Кулак в ім'я справедливості»; «туань» – загін, «цюань» – кулак). До спільноти іхетуанів належали борці-спортсмени, у своїй більшості боксери (іхетуанське повстання називають також «Повстанням боксерів»), що називали себе «загонами справедливості і миру». Сподіваючись на підтримку імператриці Цисі – останньої з правлячих персон кількатисячолітньої доби імператорського Китаю, яка сподівалась, що Китай все ж зможе припинити володарювання на китайських землях колонізаторів-іноземців і закликала народ до боротьби з ними, іхетуани рішуче виступили проти іноземного засилля, називаючи себе «священними воїнами», а свої дії в боротьбі вважали справедливими. Гаслом їхньої боротьби було «Підтримаймо Цін, смерть іноземцям!». Проте, цінська династія вже перебувала на останньому етапі свого існування та управління державою. Повстання розгорнулось у найбільших провінціях Китаю – в Шаньдуні (батьківщині Конфуція), Ціндао, в Маньчжурії і в м. Пекін. Нещадно і без найменшого милосердя іхетуани розправлялися з загарбниками та членами їх родин, руйнуючи на своєму шляху все, що могло суперечити незалежності і національній самобутності Китаю.

Виступи за зміцнення конфуціанства і дотримання основоположних ідей буддистського вірування, проголошення закликів «не здійснювати злочинів проти своїх одновірців», «християн – вбивати» викликали настрої глибокої неприязні до всіх європейців, особливо до західних місіонерів і навіть до християн серед китайського населення. Великою мірою боротьба іхетуанів перетворилась на повстання «Духовних кулаків», одним із наслідків якої стало

повсюдне спалення і безповоротне знищення християнських храмів. В історії розвитку культурного і, зокрема, музичного мистецтва Китаю такі акції завдали значних втрат, адже християнські храми поки ще залишались тут провідними осередками музичної грамотності і поширення хорової культури. Про це відзначала й Ван Юйхе, яка теж стверджувала про важливість вивчення китайцями перекладів західноєвропейських хоралів, оскільки вважала їх основою для розвитку хорового мистецтва Китаю на його ранньому етапі [14, с. 18]. Однією з найбільших культурних втрат стало майже повне знищення храму Успіння Пресвятої Богородиці в Пекіні, спорудженого ще в 1690-х роках. У праці «Оновлений погляд на Боксерську війну» Дж. Елліот повідомив, що на початку XXI ст. храм було реконструйовано вже за нормами сучасного архітектурного мистецтва, а діяльність відновлено суто як місце відвідування туристами [234, с. 236].

Занепадницьку ситуацію з поширення хорового співу в Китаї частково на самому початку XX ст. «врятувало» завезення з Японії «шкільних пісень» та спроби їх впровадження для співу хором у навчальні програми в початкових загальноосвітніх школах.

Повстання іхетуанів було жорстоко придушено і розгромлено коаліцією держав-колонізаторів – японцями, росіянами, британцями та французами, до яких долучились армії США, Італії та Австро-Угорщини. Активісти іхетуаньських загонів, а з ними й велика частина китайського народу не змогли пробачити Цисі її підтримки іноземних інтервентів у придушенні всенародного повстання. Це викликало потужну хвилю антидержавних настроїв серед найширших народних мас і назрівання по всьому Китаю здійснення революційних звершень.

Хоч як би активно Китай не намагався опиратись масовій присутності іноземців, які, крім іншого, інтенсивно привносили сюди і впроваджували досягнення своєї культури, історичний хід подій вже неможливо було зупинити, а тим більше повернути назад феодальні порядки щодо економічної і культурної відсталості та закритості Китаю від світу. З обмеженням зовнішніх

політичних і торгівельних зв'язків Китаю, гальмуванням розвитку промислової індустрії, процвітаючим неуцтвом і відсталістю великої держави, що приховувала в собі величезний потенціал, було остаточно покінчено. Лідером антицінського руху став Сунь Ятсен (1866-1925), який уперше проголосив ідею повалення маньчжурської династії і встановлення Китайської республіки. Ідею створення незалежного Китаю було підтримано і після десятилітньої підготовки під проводом Сунь Ятсена здійснено Сінхайську революцію. Її результатом стало утворення 1912 р. Китайської республіки зі своєю конституцією, а наймолодшим нащадком Цисі, імператором Пу Ї, проголошено про зречення цінської династії та припинення багатовікової традиції імператорського правління.

Результатом втілення в життя революційних звершень стала підготовка до організації низки революційних прямувань. Практично ідеї цих прямувань було втілено в життя під час здійснення масових революційних виступів, що відбувались під гаслами «Рух за нову культуру» (1915-1916; його ідеологом та очільником став історик і письменник Лянь Цичао (1873-1929); «Рух 4 травня» (1919), що виник як реакція на зраду китайських чиновників і таємну передачу ними Японії території німецьких колоній на півострові Шаньдун. Цей Рух був ініційований студентами, число яких налічувало понад 3000 осіб, із семи пекінських університетів з «метою порятунку нації від загибелі, захисту національної гідності та об'єднання нації» [66, с. 4]. Очолив цей рух Ван Цзівей, який зумів згуртувати і підняти під гаслом об'єднання країни великі маси на боротьбу проти іноземних загарбників. Студенти називали його ідейно-просвітницьким рухом за поширення в Китаї нових ідей та знань.

Щодо мистецького життя і початку формування хорової культури в Китаї революційні події після виступів молоді 4 травня 1919 р. призвели до першого сплеску впровадження в життя масового – хорового співу, який вважали найбільш ефективним засобом для найширшого згуртування. Серед молоді в великих містах та маленьких селищах починають виділятись яскраві співаки, що під час маніфестацій згуртовували довкола себе людей і розучували з ними

пісні. Ці пісні, основою яких були мелодії і тексти народних пісень, були переважно революційного і патріотичного змісту: «Пісня вічної скорботи», «Гадамейлінь», «На горі Тайханшань», «Червоні квіти цвіли на горі», «Аламухань», «Прапор майоріє» та ін. Саме суспільно-політичні події 1919 р. послугували починанню в Китаї становлення форми масового хорового співу. Поряд з народними піснями з'явились перші хорові твори професійних композиторів: «Меморіальний патріотичний гімн 4 травня» Сяо Юмея, «Національний гімн» і 4 пісні для мішаного хору Лі Шутуна, які композитор створив, спираючись на тексти давніших народних пісень.

Член сучасного правління Української асоціації китаєзнавців О. Коваль у статті «Як рух 4 травня змінив Китай» писав, що це був перший в історії Китаю загальнонаціональний протест, «вістрям спрямований проти Японії. Подіями 1919 року багато в чому було визначено траєкторію подальшого руху новітньої історії країни» [66, с. 78]. Після Сінхайської революції 1911 р. події «Руху 4 травня» стали тим переломним моментом, коли прогресивні мислителі та ідеологи Китаю вперше почали публікувати думки про необхідність пошуків нових шляхів для розвитку держави, «які б не були сперті на стару китайську традицію, але й одночасно не копіювали б існуючі західні моделі» [66, с. 80]. В умовах розвитку цих думок, зокрема в музичному мистецтві, розпочався процес поступового становлення хорового мистецтва. Зрештою, історія знає чимало подібних випадків, коли засобом співу пісень революційного і патріотичного змісту великими масами людей вдавалось згуртувати і підняти на боротьбу за визволення народи цілих країн: так було 1789 р. при звершенні Великої французької буржуазної революції, коли й виник у західноєвропейській музичній культурі жанр масової пісні; в боротьбі українських повстанців початку XX ст. тощо.

1927 р. в Нанкіні власний уряд створив Чан Кайші, який засуджував іноземне втручання у внутрішні справи держави, виступав за передачу влади інтелігенції, що відображала інтереси демократичних сил та головне – за здійснення революційних перетворень, результатом яких мали стати реформи,

які могли б модернізувати Китай. 1934 р. лідер держави Чан Кайші ініціював «Рух за нове життя».

Сутність і реалізація цих «Рухів» стали важливими для держави не тільки обмежуючись реалізацією революційних ідей в річищі її суспільно-політичного устрою. З огляду розглядуваної проблематики, історичне значення «Рухів» полягало в т. ч. у практичному досягненні важливих змін в ідеологічному і культурному розвитку китайського суспільства. Також спільною важливою ідеєю «Рухів» визначилось прагнення до «модернізації життя китайської держави на всіх рівнях її діяльності» та можливість реалізації цього прагнення шляхом вивчення і спирання на прогресивні досягнення Заходу. Усвідомлюючи відсталість Китаю в сферах науки і культури від того грандіозного поступу, що відбувався за рубежем, ідеологами «Рухів» було проголошено заклик «До оновлення Китаю».

Слід також пригадати, що перші ознаки осмислення необхідності змін щодо оновлення китайської держави спостерігаємо ще від 1867 р., коли з'явилось перше прямування в здійсненні реформ у її політичному, суспільному, економічному та культурному житті – «Рух із засвоєння заморських справ». Одним із його очільників став видатний вчений і письменник Вей Юань (1794-1856). Уперше важливим відгалуженням в ході цього руху стало проведення реформ, що торкались перетворень в галузі науки, культури і мистецтва [121]. Для цього вперше в Китаї розпочалось систематичне вивчення мистецьких творів західноєвропейської культури – образотворчого мистецтва, художньої літератури, літературно-філософських праць європейських просвітителів. В директивах документів «Руху із засвоєння заморських справ» навіть зустрічаємо вказівки про обов'язковість вивчення китайськими громадянами іноземних мов для перекладів творів європейських класиків китайською з метою більш масового знайомства з ними [90, с. 21]. В сукупності передбачалось, що виконання окреслених директив сприятиме швидшому прилученню китайської інтелігенції до європейської культури.

На думку «рухівців» початку ХХ ст. перетворення могли відбутися і стати можливим лише за умови пізнання, переосмислення цінностей Заходу і таким чином, засвоюючи його науково-технічні і культурні досягнення, збагатити і розвинути рівень поступу в своєму розвитку. Підсумовуючи наслідки результативності проголошеного заклику, Лу Сінь писав: «Саме така практика гнучкої ситуативної поведінки принесла китайцям найбільший успіх» [90, с. 18].

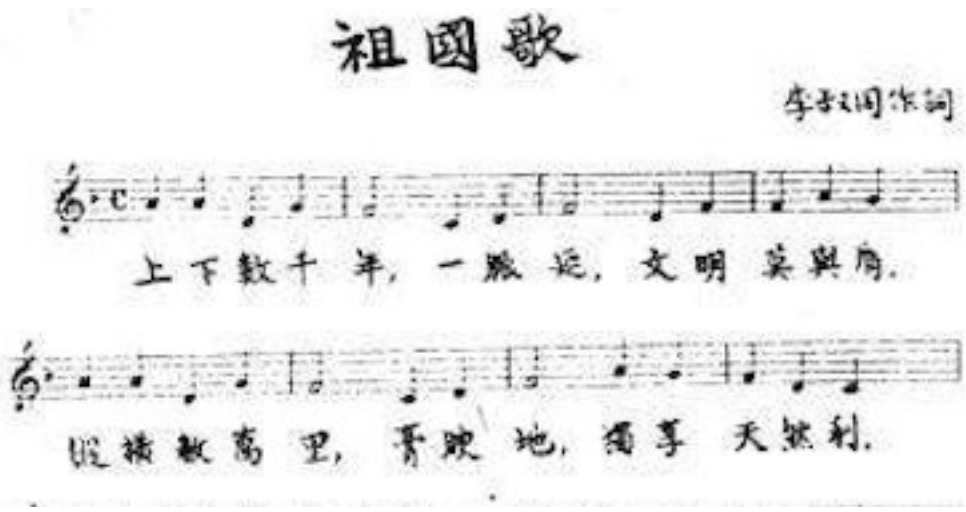
В умовах розгортання революційних прямувань повсюдно почала з'являтись потреба супроводу співом пісень масових виступів людей, що з кожним разом у все більших кількостях почали виходити на вулиці і площі міст. Маршуючи і співаючи пісні, їх згуртоване виконання сприяло ще більшому піднесенню відповідних настроїв серед протестуючих. Такого репертуару в Китаї поки ще не існувало, тому для допомоги маніфестантам відразу відгукнулись перші композитори Китаю, декотрі з яких щойно повернулись після закінчення навчання в різних зарубіжних музичних закладах. Серед таких були, в т. ч. Лі Шутун (1880-1975), Сяо Юмей (1884-1940), Чжао Юань Жень (1892-1982), Лю Тянь Хуа (1895-1932), Сіань Сінхай (1905-1945), Ньє Ер (1912-1935), Ма Ке (1918-1976), Жень Гуан (1925-2001), Ши Мінсінь (1928-2018) та ін. – ті, хто увійшли до історії китайської музики як перші національні композитори зокрема в галузі хорової музики, що вперше представили світові свої національні зразки.

Підсумовано, що культурний плюралізм являє собою адаптацію людини до іншої культури без відмови від власної, передбачає опанування цінностей іншої культури без ушкодження цінностей своєї та збагачення власної культури шляхом добровільного набуття звичок і традицій іншої. При цьому важливим стає не набуття певних зовнішніх ознак іншої культури, а вираження шляхом їх вивчення своєї національної ментальності і духовності. При збереженні за такої практики своїх художніх ідеалів і своєрідності національного китайського мистецтва, в галузі хорової музики ці композитори зуміли створити і

презентувати такі високохудожні зразки, що значно підвищили інтерес світу до усвідомлення величини їх глобалізаційної сили.

Для створення масових з революційними настроями пісень китайські композитори обрали шляхи збирання, запису з підтекстовкою і публікації музичних текстів пісень із відповідною тематикою та характером з народної творчості або створення власних. З народних, наприклад, це були маршові пісні «Гадамейлінь» (ім'я народного героя з минулого історії Китаю), «Червоні квіти цвіли на горі», опрацювання мелодії якої в подальшому розвитку професійної творчості композиторів Китаю знайшло найбільше відображень і в інструментальній музиці (для традиційних інструментів – струнного щипкового саньсяня, з духових – для сони; для європейських інструментів – фортепіанне аранжування Ван Цзянь Чжона та ін.).

Одним з найбільш ранніх прикладів авторських пісень для хорового виконання, щоправда поки ще унісонного, став «Національний гімн», створений 1902 р. Лі Шутуном:



Слова тексту гімну:

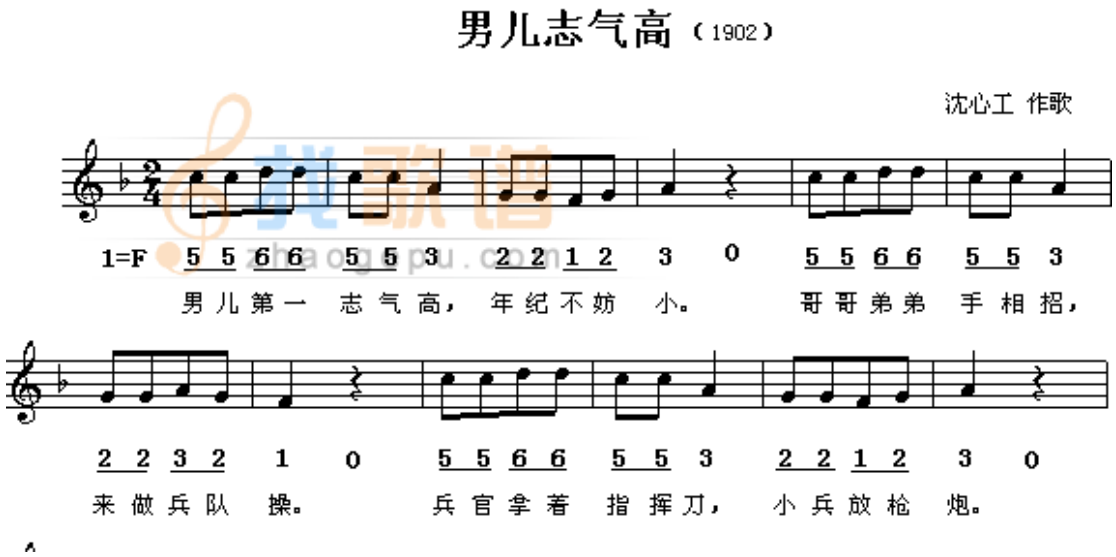
Тисячі років то вгору, то донизу
йдемо в одному ключі десятки тисяч миль

Невибаглива, з використанням мінорної пентатоніки і простенька для запам'ятовування мелодія пісні відразу була підхоплена величезною кількістю революційно налаштованого суспільства. Масовому легкому її сприйняттю і

бажанню виконувати під час демонстрацій сприяли маршовий ритм, невеличкий діапазон мелодії в чотиридольному розмірі і зміст самих поетичних рядків пісні з підтекстом про багатолітнє прагнення китайського народу йти вперед, щоб виборювати свободу.

Цього ж 1902 р. було опубліковано нотний текст із підтекстовкою маршової хорової пісні Шень Сіньгона «Амбіції чоловіків»:

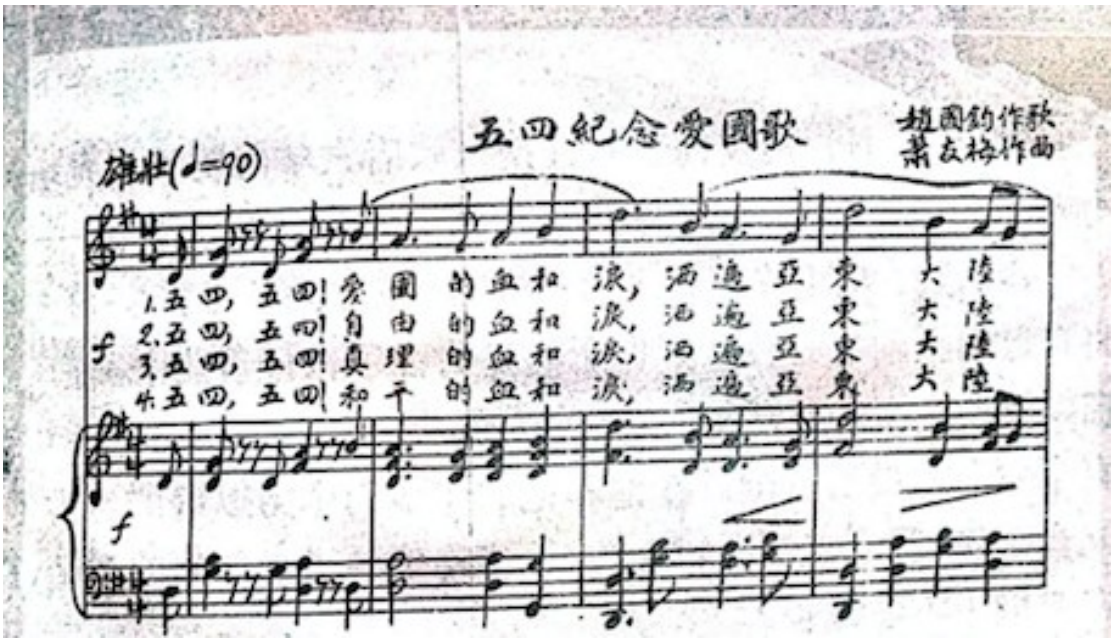
Перша амбіція чоловіка висока,
тому він завжди прагне залишатись молодим і завзятим.
Молодший брат подібний до старшого,
тому вони дружно виконують команди.
Офіцер надає команди, солдат вистрілює з пістолету.



Від початку 1920-х рр. з’являються перші авторські хорові пісні на декілька голосів. Одними з перших серед таких відзначимо «Марш спасіння Батьківщини» і пісню «На горі Тайханшань» Сіань Сінхая – композитора, який на всіх етапах своєї творчості завжди підтримував прогресивні починання свого народу; а також маршову пісню Лі Шутуна «Великий Китай», широка популярність якої завдячує втіленим у ній елементів національного колориту (пентатонний лад, яскраво виражені звороти народної пісні в мелодії), і поряд із цим – відчутного впливу зарубіжних релігійних хорових піснеспівів, мелодика яких вже інтегрувалась і закарбувалась в музичній пам’яті китайців.

1923 р. вийшла друком збірка Сяо Юмея «Перше зібрання нових пісень», в якій вже на початковому етапі його творчості знаходимо приклади опрацювання пісень для голосу соло. Аналіз музичного матеріалу пісень цієї збірки сприяє усвідомленню походження витоків їх мелодій з національної народної музики і водночас знаходженню спільних рис із західноєвропейською хоровою піснею часів революційних виступів. Створені найбільш авторитетним на той час композитором Сяо Юмеєм пісні для сольного вокального виконання швидко ширились Китаєм, а ті з них, що відповідали патріотичним настроям, виконувались під час демонстрацій одноголосним масовим співом.

4 травня 1924 р. до відзначення п'ятої річниці травневої революції Сяо Юмей створив «Меморіальний патріотичний гімн в пам'ять про 4 травня»:



Текст:

Четвертого травня! Четвертого травня!
Сльози і кров патріотів пролились азійським континентом.

Ця маршова пісня постає одним з найперших у китайській професійній композиторській творчості прикладів для хорового співу з ознаками двоголосся.

В цей же час професійними композиторами почали створюватися й перші пісні для більш розвиненого дво- або триголосного хорового виконання:

«Великий шлях» та «Авангард» Ньє Ера, «Б'є барабан» і «Єдність сердець» Ши Мінсіня.

В більшості із цих перших хорових творів відзначимо збереження композиторами давньої традиції складання народних пісень, коли в найпростіший п'ятиступеневий пентатонний лад включались звуки VII щабелю. В аспекті розгляду ладової специфіки давніх китайських народних пісень і їх впливу на мислення композиторів початку XX ст. важливим постає спостереження Гун Лі про наближення шляхом включення VII ступеня звучання мелодій цих пісень до лідійського та дорійського ладів: «Це дало підстави науковцям відмовитися від європейсько-центристського розгляду пентатонічних ладів як передісторії ладового мислення на шляху утворення діатоніки та тим самим довести самоцінність і досконаліть китайської музичної системи, побудованої відповідно до національних особливостей світосприйняття та художніх уявлень» [37, с. 55].

До перших важливих факторів у процесах розгортання від початку XX ст. тих радикальних змін, що торкались життя китайського суспільства та тенденції його відкритості до осягнення надбань Заходу, належить будівництво від 1898 р. Трансманьчжурської магістралі і відкриття на її шляху залізничної станції в м. Харбін. Наслідки відкриття цієї станції мали надважливе значення для процесу розгортання дуже інтенсивного розвитку культурного і мистецького життя китайського суспільства на північних територіях. Магістраль простягалась від півночі Китаю до його східного узбережжя та Порт-Артуру. Будівництво станції в Харбіні як найбільш важливого пункту зупинки потягів вздовж усієї протяжності Великої Китайської Залізниці було сплановано росією з метою її подальшого виходу до Японських берегів і Тихого океану.

Результатом китайсько-японської війни 1895 р. стало захоплення японцями Маньчжурської провінції і їх наближення до російського кордону в районі Приморського краю та Приамур'я. Оскільки це розглядалось як небезпека і можливе подальше посягання на володіння приамурськими

територіями, росія на той час перебувала в стосунках великого протистояння з Японією. Тому вона прагнула зміцнити оборонний союз проти спільного з Китаєм сильного супротивника і бажала захистити себе, а також і Китай від японської агресії. 1896 р. державними урядовцями навіть було підписано двосторонню угоду про зміцнення спільних оборонних дій. Це стало причиною нарощування в Китаї російської військової присутності і необхідності продовження прокладки залізничної магістралі землями Китаю.

Також, постійно жадаючи розширення власних територій (характерна тенденція завойовницького стилю правління російських очільників – Ю. Є.), росія прагнула не допустити захоплення південної частини Маньчжурії в районі заливу Посьєт, на яку претендували китайці. Оточення Миколи ІІ переконувало свого царя в необхідності інтеграції в росію не тільки Китаю, але й Тибету і Монголії. Будівництво залізниці, розпочате 1891 р. від Петербургу і продовжене як Велика Сибірська магістраль, а далі – від 1998 р. як Велика Китайська Східна Залізниця (ВКСЗ), передбачало сприяння швидшому контактуванню уряду Миколи ІІ з Далеким Сходом. Планувалось, що методи і результати цього контактування позначаться на значнішому зміцненні на Далекому Сході російської могутності, скороченні шляху торгівельних операцій, на можливості за необхідності швидшого перекидання військ та виходу на ринки Азійсько-Тихоокеанського регіону і на врегулюванні стабільності більш дружніх взаємин з Китаєм. Микола ІІ вбачав в Азії майбутнє росії, тому ще наприкінці ХІХ ст. проголосив свою державу другом і покровителем Китаю.

Неприборкане бажання російського царя врешті отримати під свою юрисдикцію хоча б частки китайських земель, що простягалися вздовж залізниці, і прагнення всілякими способами зміцнити на території Китаю могутність свого впливу обернулось для розвитку молодої новоствореної Китайської республіки позитивними наслідками. На певних її територіях уперше в дусі західних традицій розпочалось нечуване розгортання культурного і мистецького життя. Дослідник музичних взаємин Китаю з

окремими слов'янськими культурами Сун Жуй Лун підсумовує: «Будівництво Східної Китайської Залізниці стало найважливішою передумовою розвитку зокрема музичної культури Північного Китаю» [143, с. 360].

Після закінчення прокладки залізничної магістралі не прогнозованими і несподіваними наслідками геополітичних прагнень російського царизму та його загарбницьких амбіцій став потужний притік на північ Китаю культурних і мистецьких кадрів, діяльність яких поклала початок у Китаї постійної міжкультурної взаємодії з мистецькими та культурними діячами не лише із совєтських територій, але й з багатьох інших куточків Заходу. Утворена в умовах революційних перетворень, модель цієї взаємодії стала прикладом можливості, і більше – результативності взаємин держав з різними системами.

До Харбіна невпинним потоком поряд із представниками всіх необхідних для будівництва і безперебійного функціонування надважливого стратегічного об'єкту кадрами – військовими, урядовцями, будівельниками, інженерами, охоронцями, почали масово прибувати представники інших галузей діяльності – підприємці, духовенство, медики, інтелігенція, серед якої виявилось багато представників культурно-гуманітарної сфери – журналістів, учителів, поетів та письменників, перекладачів, видавців книг та журналів, бібліотечних працівників, музикантів усіх професій та артистів. Багато з них приїздили сюди разом зі своїми сім'ями, членів яких на достатньо тривалий час відряджали служити на ВКСЗ. Інші самовільно переселялись з царської Росії і потім – з багатьох інших совєтських територій до Харбіна в пошуках роботи, тікаючи від політичних переслідувань чи більшовицького терору. Тут вони розвивали власну професійну діяльність, а згодом навіть перебазовувались до інших великих міст Китаю, де брали участь в організації відкриття важливих культурних осередків. Значну частину переселенців серед художніх митців склала й та група «інакомислячої» інтелігенції, кого за вільнодумство і сміливі висловлювання засобами своєї творчості на Батьківщині залічували до політичних супротивників. У кращому випадку вони підлягали адміністративній висилці в краї Сибіру і Далекого Сходу. Всі ці фактори стали

наслідком того, що в Китаї розпочався процес постійного різними шляхами притоку культурних кадрів і розгортання за європейським зразком художнього життя, а місто Харбін стало першим найкрупнішим центром розселення інтелігенції з Заходу.

Об'єднуючись, переселенці жадали продовження на чужині своєї професійної діяльності і швидко утворювали свою культурну інфраструктуру – відкривали клуби, церкви, школи, налагоджували видавничу справу, організовували діяльність літературних, театральних і музичних гуртків, створювали свої газети та журнали і навіть відкривали загальноосвітні навчальні заклади, приватні музичні курси, музичні школи, технікуми і концертні зали. Результатом утворення мережі навчальних музичних закладів стало відкриття в Харбіні 1924 р. першої на території Китаю Вищої музичної школи.

В більшості діяльність цих навчальних музичних закладів була орієнтована на підготовку для проведення концертів музикантів вузького профілю. Їх специфіка головним чином залежала від наявності фахівців – піаністів, скрипалів, віолончелістів, духовиків, вокалістів, тому здебільшого там виховували інструменталістів і співаків. Спираючись на матеріали газети «Концерти. Музична освіта», Сун Жуйлун повідомляє: «В першій музичній школі викладалися класи фортепіано, скрипки, віолончелі, мідних (латунних) та дерев'яних духових інструментів, вокалу, теорії музики, сольфеджіо і додаткової дисципліни – ансамблевої гри» [142, с. 136]. В праці дослідниці культурного життя харбінської еміграції 1920-1940-х рр. Л. Говердовської знаходимо таку додаткову ремарку: «Сам Харбін поступово почав розвивати власні сили та молоді дарування і швидко зміг похвалитись не лише оркестрами, ансамблями, піаністами і співаками, але й співацькими хорами» [31, с. 92]. Про нечасті приклади існування хорового співу, на маргінесі інших думок вона згадує: «… за фінансової підтримки торгового дому «І. Я. Чурін і К» з бажаючих співаків-аматорів було створено хор, яким керував диригент і композитор І. П. Райський [31, с. 111].

Тут, у Китаї, такі приїжджі мистецькі діячі не лише отримували політичну свободу, для них тут виникала можливість продовжувати розвивати власну творчість, зберігаючи свою національну ідентичність і внутрішню свободу. Митці-емігранти усвідомлювали важливість своєї місії – зберегти під час тривалої еміграції або вимушеного вигнання свою культуру. Так у Харбіні, а потім й в інших великих культурних центрах (Шанхай, Пекін, Ченду тощо) утворювались унікальні співтовариства, що зберігали, впроваджували в новий культурний соціум і продовжували розвивати на чужині свою рідну культуру.

Важливою серед таких приїжджих стала діяльність музикантів, які, дізнавшись про особливо велику потребу в професійних кадрах для облаштування нормального повноцінного життя службовців ВКСЗ, їхали сюди в дуже великих кількостях. Роботи тут вистарчало для всіх, але лише найбільш талановиті і заповзятливі з них могли влаштуватися в заклади зі справді високою оплатою праці. Привертає увагу нерівномірність ставлення правління ВКСЗ до музикантів різних національних шкіл. Такий висновок авторкою представленого дослідження було зроблено на підставі віднайдених опублікованих матеріалів спогадів артиста оркестру в одному із великих готелів Харбіна, Миколи Кожевка [120, с. 94-103]. Відомостей про Кожевка вдалось вияснити обмаль. З тексту листа до його адресатки вияснено лише, що він був родом з українського містечка Лохвиця Полтавської губернії; в Харбіні грав у невеличкому оркестрі одного з готелів міста. Кожевко не згадує ні про репертуар оркестру, ні про його склад (симфонічний, камерний чи естрадний), ні навіть про інструмент, на якому він грав у цьому оркестрі.

Важливою з його листа постає інша інформація, з якої довідуємось цікаві факти про умови праці музикантів з крупних західноєвропейських держав, зазначені при укладанні контрактів, і зовсім відмінні умови праці для тих, що приїхали з радянських територій. Ось описана в листі Кожевка інформація про абсолютно різні умови праці: «Італійців відразу запрошували на солідні оклади, надавали житло. Їх зобов’язували давати по одному концерту раз на два тижні, мати п’ятнадцять репетицій по три години на місяць. Кожному оркестрантові

виділяли автомобіль і водія, піклувались про їх здоров'я і задля його підтримування щороку надавали двомісячні відпустки та оплачували сімейні відпочинкові путівки на одному з морських курортів або навіть за кордоном» [120, с. 94-103]. Приїжджі музиканти з радянського простору, що не належали до родин службовців на ВКСЗ, змушені були в основному самотужки забезпечувати себе житлом та працею, а за умовами контрактів були зобов'язані давати по дванадцять концертів на місяць, кількість репетиційних годин при цьому не вказувалась. Про українців, що грали в російських колективах, навіть не згадувалось – їх вважали росіянами, але вони були змушені самотужки організовували своє культурне, мистецьке життя і розвивати власну творчість. Відразу слід зауважити, що в українських громадах ці аспекти діяльності розгортались особливо творчо, динамічно, презентуючи яскраві події та успіхи українських мистців.

Спеціальних концертів хорової музики в той час ще не влаштовувалось. Проте, в китайських спільнотах щоразу частіше з'являлась можливість чути професійний хоровий спів. На концертах, що відбувались у Театрі Данілова на вулиці Артилерійській у Харбіні, поміж виконанням оркестрових уривків з балетів західних композиторів слухали деякі хорові уривки з опер Р. Вагнера «Рієнці», «Отелло» молодого і дуже популярного тоді, але сьогодні призабутого австрійського композитора і скрипаля Генріха Ернста тощо. Відомості про виконання цих нечисленних хорових уривків зібрано при аналізі матеріалів концертних афіш театру Данілова, що зберігаються в Хейлундзянському архіві. В харбінському щотижневому літературно-художньому журналі «Рубіж» за 1921 р. є ремарка, що «на ці концерти охоче, хоч і не часто приходили й китайці. Хорові уривки були не зрозумілими для них, але їх слухали з великою цікавістю. Не можливо описати словами, в стан якого невимовного захоплення вони поринали» [130].

Цікаву інформацію з дописів у журналі про насичене мистецьке життя міста знаходимо в спогадах однієї з його працівниць Ю. Петерець: «Уперше після мого виїзду з Харбіна в кінці 1930 р. я зустрілась з редактором

журналу. … Комплекти «Рубежу», що зберігались у нього на полицях, це справжній скарб для майбутніх дослідників мистецького життя Харбіна» [120, с. 2]. Кожного тижня (журнал безперебійно працював упродовж 25 років від 1920 по 1945 рр.) виходив черговий на 24-х сторінках номер, у якому на обкладинці були розміщені великого розміру пам'ятні фотопортрети всіх гастролерів – співаків, диригентів, драматичних театральних та оперних артистів, письменників. З оглядів концертного життя на сторінках «Рубежу» стало можливим довідатись про концерти в Харбіні найзнаменитіших музикантів світу – скрипалів Л. Крейцера, О. Могилевського і Я. Хейфеца, піаністів Л. Годовського і А. Рубінштейна, віолончеліста М. Маришаля, а також про виступи багатьох видатних українців – письменника і перекладача з Харкова Сергія Алимова; львівського піаніста родом із Кам'янця-Подільського Лео Сироти; скрипаля, батьки якого походили з Бердичева, Олександра Дзигара; одеського гобоїста П. Приходченка; видатних співачок з Києва Любові Беспечної і народженої в м. Умань Марії Машир; композитора з Харкова, учня Р. Глієра, Леоніда Терехова (відомо, що крім камерно-інструментальних, симфонічних творів та опери «Леонардо да Вінчі» в Харбіні було виконано його велику хорову кантату «Цар і поет») та багатьох інших. Впродовж короткого тексту спогадів Петерець кілька разів проводить думку про те, «де, як не на сторінках «Рубежу» можна було б більше знайти живого в словах чи в фотографіях про епопею культурного життя в Маньчжурії»; що «Рубіж» – це справжнє дзеркало спокійного мистецького життя емігрантів у Китаї» [120, с. 3].

Адміністрація залізниці піклувалась не лише про справне функціонування дороги, але й про культурне життя своїх службовців, виділяючи великі субсидії на розвиток музичної освіти і мистецтва. Правління залізниці невтомно дбало за постійне підвищення рівня культурного життя і якісне проведення дозвілля своїх працівників. Для цього вже від перших років прокладання залізничної магістралі було споруджено великий Концертний зал Залізничного зібрання на 1200 глядацьких місць, де відбувалось найбільше концертів симфонічної і камерної музики. Сцена залу швидко перетворилась на головний не лише суто

концертний, але й театральний майданчик міста, де працювали кращі приїжджі та місцеві актори, співаки та диригенти того часу. В середині 1920-х рр. з'явився театр «Модерн», концертний зал Залізничного зібрання було переулаштовано для постановок оперних вистав, а згодом споруджено окрему, з чудовою акустикою будівлю оперного театру. Зі сторінок журналу «Рубіж» дізнаємось про оперні прем'єри та поточні постановки театру, яких можна налічити кілька десятків. Важливим стало прилучення в т. ч. китайського населення до слухання хорових номерів з опер західноєвропейських композиторів – «Травіата» і «Трубадур» Дж. Верді, «Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Тангейзер» Р. Вагнера. «Хорові номери під керівництвом знаменитих диригентів Арія Пазовського і англійця Роберта Бліса справляли сильне враження, силу захоплення від яких ні з чим не можна було порівняти», а «… репертуару харбінської опери міг позаздрити будь-який столичний театр» [130. 1931 р. № 3, с. 3].

Відзначимо, що в умовах збільшення кількості театральних майданчиків не лише китайське населення мало можливість знайомитися з оперним мистецтвом західних композиторів. Переглядаючи інформацію в доступних періодичних виданнях Китаю першої третини XX ст., в контексті розгортання театрального життя Харбіна вкажемо на зворотні приклади знайомства європейців з музично-театральним мистецтвом Китаю. Виявлення ряду цікавих фактів стає важливим у сенсі вивчення факторів розгортання міжкультурної комунікації. З матеріалів журналу «Вісник Азії» за 1928 р. стало відомо про постановки в театрах ВКСЗ вистав Пекінської опери, що завітала до Харбіна з виставами «Третя дружина виховує сина», «Оборона міста» і «Жінка-тигр» [25. 1928 р., с. 17-18]. Перше знайомство з унікальним і видовищним музично-театральним мистецтвом Пекінської опери на цьому етапі мало важливе значення для започаткування ознайомлення і подальшого прилучення до вивчення китайського традиційного музично-сценічного мистецтва.

Крокування Китаю до засвоєння і широкого впровадження в національну традиційну культуру багатоголосого хорового співу охопило достатньо

тривалий період, шлях у якому був сповнений появою ряду яскравих особистостей, суспільно-політичних і мистецьких подій та труднощів, пов'язаними із зіткненнями протилежних поглядів та зацікавлень. Як важливе для всебічного розвитку всієї китайської музичної культури явище, запозичене від зарубіжних культур, а головним чином – від західноєвропейської музики, становлення багатоголосого хорового співу в Китаї неминуче було змушено пройти усі щаблі його осягнення: від накопичення знань – через період аналізу і на виході – синтезу об'єднаних знань, їх узагальнення та впровадження в свою національну практику. Успішно такий шлях Китай міг пройти лише перебуваючи в тісному альянсі зі своїми справжніми союзниками – знаннями (набутий і осмислений досвід) та інтелектуалами (усіма тими, що спричинялись до цієї праці впродовж історичного ходу подій аж до появи перших власних професійних композиторів) – з тим, що стає необхідним у поступі держави для досягнення прагнень в будь-яких починаннях.

Висновки до першого розділу

В першому підрозділі «*Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження хорового мистецтва Китаю в контексті суспільного і художнього життя держави*» на прикладах аналізу мистецтвознавчих, історичних, релігієзнавчих, культурознавчих та інших праць китайських і зарубіжних авторів представлено теоретичні основи дослідження хорового мистецтва Китаю. Наукову літературу опрацьовано за такими напрямками: про початки створення в Китаї пісень, їх тематику, образний і поетичний зміст, ужиткове призначення; найдавніші приклади колективного (ансамблевого, але унісонного) виконання пісень; про розвиток міжкультурних контактів в аспекті проникнення в китайське мистецтво багатоголосого хорового співу, культурних обмінів та міжкультурної взаємодії Китаю із Заходом у сфері хорового мистецтва; про початки навчання в Китаї колективного співу в XVII – XIX ст.; огляд розвитку китайської хорової культури і мистецтва в XX ст.; праці, присвячені вивченню впливів на становлення та розвиток хорового мистецтва

Китаю окремих представників з України; присвячені розгляду понять «акультурація» та «інкультурація»; про вплив на становлення хорової творчості в Китаї японської хорової культури і значення завезення з Японії європейських «шкільних пісень», праць, присвячених розгляду жанру художньої пісні, революційних пісень та пісень антияпонської тематики; питанню збереження в хоровій творчості національного стилю; праць античних філософів і сучасних теоретиків музики про важливість у вихованні людей соціально-виховної функції музики і співу пісень; проблематиці хорової освіти в Китаї і зародженню мистецтва диригента; історії утворення відділів хорового диригування в китайських навчальних закладах.

У другому підрозділі «*Витоки багатоголосого хорового співу в китайській музичній культурі та їх розвиток в умовах суспільного і художнього життя до початку XX століття»* систематизовано культурні та ідеологічні фактори формування традиції одноголосого співу в китайській музичній культурі, яку розглянуто як відображення естетичних, культурних та філософських потреб нації. Аргументовано кількатисячолітнє використання монодичного співу.

Найбільш ранні приклади колективного співу в китайській музичній культурі охарактеризовано як одноголосий спів або як вияв гетерофінії, що використовувалась для посилення художньої сили шляхом незначних орнаментальних або ритмічних змін. Проте, виконання таких творів із незначними відступами однаково зводилось до одноголосного.

Простежено шляхи проникнення і поступового вкорінення в Китаї впливів зарубіжних традицій групового багатоголосого співу, відокремлено впливи традицій співу східної музичної культури: від початку нашої доби з Японії, коли відбулась зустріч з колективним виконанням релігійних і світських японських пісень; від початку XVII ст. – західних традицій церковного співу, пов’язаних з духовною діяльністю християнських місіонерів з Європи, спорудженням християнських храмів із проведенням у них Богослужінь з хоровим супроводом, відкриттям при храмах музичних шкіл, де навчали азів

теорії музики і співу. Значення діяльності місіонерів, а також наслідків геополітичних устремлінь ряду західних держав охарактеризовано як перших форм розгортання міжкультурних контактів і становлення тенденції до сприйняття і запозичення досягнень Заходу, зокрема в започаткуванні музичної освіти.

В третьому підрозділі «*Впливи змін у суспільно-політичному житті держави та нових ідеологічних прямувань на інтеграцію хорового співу в китайську культуру в першій третині XX ст.*» виділено найважливіші події, що вплинули на усвідомлення необхідності створення національного хорового репертуару для посилення пробудження патріотично-революційних настроїв і згуртування китайського народу. Охарактеризовано перші хорові твори китайських композиторів Сяо Юмея і Лі Шутуна в сфері опрацювання для хору давніших народних пісень і створення перших збірок авторських пісень та гімнів для виконання під час демонстрацій.

Охарактеризовано значення будівництва Трансманьчжурської магістралі для активізації культурного і мистецького життя на півночі Китаю за західними зразками. Простежено хронологію відкриття навчальних музичних закладів, в яких виявлено форми навчання хорового співу. В контексті вивчення панорами хорової виконавської діяльності проаналізовано особливості функціонування музично-театральних та концертних установ як способу ознайомлення з хоровим репертуаром західноєвропейських композиторів.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В ПЕРІОД РОЗБУДОВИ НОВОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ: ЗАРУБІЖНІ ВПЛИВИ І СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

2. 1 Вплив діяльності українських музикантів на становлення хорового мистецтва Китаю

В контексті впливів західноєвропейської культури на становлення і подальший розвиток китайського хорового мистецтва окремо виділимо значення діяльності в Китаї української громади, в якій розгорталось насичене музичне життя.

Як повідомляє дослідник української діаспори в Китаї, доктор історичних наук Володимир Трощинський, «вже до кінця 1930-х років у Китаї зібралась дуже велика українська громада, численність якої перевищувала сорок п'ять тисяч осіб, і це число постійно збільшувалось» [155, с. 18]. Збільшення кількості українських громадян у Китаї відбувалось не лише через тих, хто приїздив сюди в пошуках роботи, а й через приїзд українських політичних емігрантів, що їхали сюди з України, Сибіру і з Далекого Сходу (з «Зеленого клину»). В умовах вимушеної чи добровільної еміграції українці завжди (як це відбувалось у містах їх поселення по всьому світі – в Празі, Парижі, Берліні, в багатьох містах США та Австралії) прагнули не лише отримати політичну свободу, але й розвивати і пропагувати українську культуру та продовжувати розвивати власну творчість.

Про мистецьку діяльність української громади знаходимо окремі відомості в монографії мистецтвознавці Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» [63], у працях істориків А. Попка «Українці на Далекому Сході: організації, події, персоналії» і «Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході», [123; 124], С. Проня «Україна і Китай в системі міжнародних відносин: історія і сучасність» [127], І. Світа «Українські поселення на Далекому Сході: історико-соціологічний нарис» [134], В. Чорномаза «Мирославський Кость Павлович» [215], доповнені в працях українських дослідників О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» [5], Л. Романюк «Поняття комунікації у світовій та вітчизняній науці» [129], Л. Назар «Любов

Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє» [117], В. Гошовського «Музика Сходу в дослідженнях К. Квітки» [35]. Окремі конкретні і вельми важливі відомості віднайдено в дописах збережених у Хейлундзянському архіві російськомовних (адже українців уважали вихідцями з росії) газет і журналів «Харбінський вісник» [172], «Рубіж» [130; 120], «Театр і мистецтво» [153], «Концерти. Музична освіта» [71], «Вісник Азії» [25], «Вісник Маньчжурії» [214], «Нове життя» [118]. Хоч отримана інформація про музичне і театральне життя українців, по краплинах віднайдена в цих періодичних джерелах, є надто скромною в порівнянні з вельми об'ємним фактажем діяльності росіян, все ж вона становить для дослідників особливо великий інтерес як задокументована фіксація ряду імен, виконуваних творів та подій. Російськомовні видання в усій повноті висвітлювали життя російських емігрантів, але час від часу, скупо, в контексті хронології культурних подій російської громади повідомлялось про виступи в її концертах когось з українських музикантів, що брали в них участь, але їх імена подавали як російських.

В роках розвою діяльності української громади і мистецьких подій українці мали достатньо своїх періодичних видань – газети «Засів», «Українське життя», «Українська громада», «Шлях до щастя», «Вісті українського клубу в Харбіні», «Звідомлення», журнал «Поклик України» і навіть власні програми на радіо. Українці самотужки, в складних фінансових умовах організовували свої заходи, засновували і розпочинали діяльність українських інформативних джерел, у яких з не меншою повнотою висвітлювали події культурного і музичного життя своєї громади, хоровий спів у якому посідав одне з найважливіших місць. Всі україномовні видання таємно вивозились з Китаю під час повномасштабної війни Республіки Китай з Японською імперією в 1937-1945 рр.

Незважаючи на значно складніші умови перебування українських мистців у Китаї, на тривале в середині громади збирання невеликих коштів для проведення своїх заходів, все ж її суспільно-культурне і мистецьке життя розвивалось достатньо динамічно. Про це засвідчують факти заснування вже в

перших роках XX ст. Українського духовного товариства, спорудження Свято-Покровської православної церкви, організації літературно-музичного театрального гуртка і головне – відкриття 1907 р. першої легальної української інституції – Українського клубу. А. Попок відзначав, що площа клубу складала 2000 м. кв., а для його будівництва знайшлись українські меценати – Петро та Іван Шевченки і Андрій Сушко, які дали 5000 карбованців [123, с. 121]. Крім різнобічної допомоги своїм співвітчизникам (фінансової, житлової, працевлаштування), в головному діяльність Клубу була спрямована на організацію освіти. Для цього при Клубі було відкрито загальноосвітню українську гімназію та училище, швидко налагодилось видавництво першого українського журналу «Засів», силами співаків та бандуристів створено аматорський гурток «Бандура» і змонтовано першу українську театральну сцену. А. Попок відзначає, що «театр Українського клубу особливо славився своїм хоровим колективом» [123, с. 120]. Ще роком раніше до Китаю з гастрольним туром приїздила трупа славетного українського артиста і режисера К. Мирославського (? – 1907), якого найкрупніший дослідник українського музично-театрального мистецтва в Маньчжурії В. Чорномаз долучає до перших організаторів української театральної справи на Далекому Сході [215]. На сторінках «Вісника Маньчжурії» він повідомляв про вистави його трупи «Москалеві штуки наробили муки», «Клейменна», «Ніч на Івана Купала», «Нещасне кохання» та ін. [214]. Цікавою видається інформація з «Харбінського вісника» 1908 р. про придбання за кошти Мирославського розкішних костюмів для української трупи, що надзвичайно вразили і китайців, і росіян мальовничістю і багатим мистецьким українським вишиттям [172, 1908. № 43. С. 23].

В українських газетах багато згадувалось про розкішний багатоголосий хоровий спів українських народних пісень та улюблених уривків з «Вечорниць» П. Ніщинського, які повсюдно звучали під час свят і навіть в щоденному побуті українців. Нерідко інформація про їх чудовий спів хором проникала й на сторінки російськомовної газети «Харбінський вісник». Багаторічні підшивки

газети (під різними назвами в різних роках: «Харбінський листок», «Щоденний листок телеграм та оголошень», «Харбінський вісник» газета виходила від 1903 до кінця 1938 р.) залишились майже не втраченими і зберігаються в Хейлундзянському архіві Внутрішньої Монголії Китаю. Аналіз матеріалів з анонсів цієї російськомовної газети зі свого боку додав можливості дещо «привідкрити» знання про перебіг найважливіших подій з культурного життя українців того часу і виокремити декілька фактів не лише про хорове виконання народних пісень та певних уривків з музично-театральних творів, але й про ті незабутні враження, які справляв цей спів на оточуючих усіх інших національних громад, у т. ч. й на китайців.

Після початку чергової хвилі японської окупації від 1935 р. українці, як й багато інших мистецьких емігрантів, перебували під особливо агресивним тиском японців. В умовах відбирання житла і паспортів, знищення найрізноманітнішої документації, гонінь та переслідувань як з боку японців, так і китайців та утворення ситуації великої небезпеки, українці були змушені зачиняти і ліквідовувати всі свої інституції і терміново виїжджати з Китаю. Незначна їх частина поверталась на Батьківщину, де більшість з них було заслано в табори на Колиму, в Архангельську область на Соловки та інші місця позбавлення волі, або на роботу в далекі краї Магадану, Уссурійська та Хабаровська, багатьох було страчено. Серед останніх – після повернення 1936 р. до Радянського Союзу диригента С. Кукурузи, за зраду Батьківщині його було засуджено і відразу страчено [122, с. 118]; в тюрмі на Уралі померли закатовані видатний бібліофіл Юхим Березовський і священик Петро Гордзієвський; безвісти пропав співак Олександр Кармелінський; в московських застінках розстріляно одного з найяскравіших симфонічних диригентів Давида Гейгнера (був родом з міста Казатин Вінницької області).

Від цієї жахливої ситуації, що після плину спокійного понад тридцятилітнього життя і творчості склалась у Китаї, все ж більшість культурних і мистецьких діячів виїжджали чимдалі звідти, знаходячи притулок у містах США та Австралії. Туди разом з особистим майном вони вивозили

музичні інструменти, книги, багатолітні підшивки газет та журналів і документи про функціонування своїх інституцій. У своїй більшості ці матеріали залишаються на збереженні в приватних архівах. Така ж доля спіткала все діловодство української громади та її окремих представників, надовго створивши ситуацію недоступності цих неоціненних матеріалів для майбутніх досліджень.

Через примхи, несталості долі і все ж більш лояльне ставлення китайців до росіян, фотодокументи, афіші і численні томи російської періодики було згромаджено в будівлі Хейлундзянського архіву та згодом створено Музей російської культури в Харбіні 1910-1930-х рр. На сучасному етапі саме при вивченні цих матеріалів залишається можливість хоча б фрагментарного дослідження мистецького життя української громади.

З матеріалів газети «Харбінський вісник» 1906 р. стало відомо про відкриття театру М. Громова на 15 рядів і 10 лож для глядачів, у якому стараннями К. Мирославського відбулись постановки драматичних вистав «Нещасне кохання» О. Манько і «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого [172: 1906, № 12, с. 23]. 1908 р. з’явилось повідомлення про перші постановки українцями вистав на сцені Українського Клубу, що відбулись з великим успіхом. Було представлено [найбільш улюблені українцями – Ю. Є.] драматичні вистави з музикою «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Циганка Аза» М. Старицького, Шельменко-денщик» К. Основ'яненка і «Назар Стодоля» Т. Шевченка [172: 1908, № 43, с. 19]. 1908 року відбулись постановки деяких оперних вистав – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і «Майська ніч» М. Лисенка: «Всі вистави мали аншлаги. … український театр збирав повні зали глядачів і це треба віднести на рахунок великої любові українського загалу до свого мистецтва» [172: 1908, № 43, с. 18]. Постановки цих вистав відбулись також й завдяки праці щойно прибулих до Харбіна режисера Василя Махно і диригента Степана Кукурузи. За їхнього керівництва постановки музично-драматичних і оперних українських вистав почали відбуватись у Харбіні систематично.

З матеріалів газети за 1918 р. відкрилась інформація про початок будівництва Українського національного дому з окремим театральним приміщенням. На цій театральній сцені до 1935 р. відбувалось особливо багато концертів і постановок українських вистав з великою кількістю хорових номерів, які з кожним роком притягали щоразу більшу увагу й китайського населення. 1921 р. театральним товариством «Бандура», хор якого очолював С. Кукуруза, було поставлено оперу «Катерина» М. Аркаса. Г. Карась повідомляє, що до складу виконавців опери Кукуруза притягнув кращих українських співаків, що на той час працювали в Китаї – Марію Машир, Любов Беспечну і Петра Лавровського [63].

Серед значної кількості яскравих українських музикантів – камерних співаків, драматичних та оперних артистів, інструменталістів, у галузі хорового мистецтва виділимо постать диригента Степана Кукурузи. Його праця і здобутки в різних матеріалах розглядається в основному як видатного українського суспільно-громадського діяча, майже не торкаючись аспектів музичної творчості. Більш розгорнену біографічну довідку про нього як важливої постаті в розвитку хорового мистецтва в Китаї укладено, спираючись на сукупну інформацію, отриману з енциклопедичних видань [122; 215], преси Харбіна [172], історичних та музикознавчих праць А. Попка [122-124], В. Чорномаза [214], І. Світа [134], Г. Карась [63] та китайського дослідника Сун Жуйлуна [143]: Степан Кукуруза – хоровий диригент з України (? – 1936) був родом з Подільської губернії (Україна), де працював вчителем сільської школи. За вільнолюбні думки і відданість українству 1906 р. був висланий царським урядом до Сибіру, звідки 1909 р. самовільно переїхав до Харбіна працювати службовцем на Китайській Східній залізниці. Відразу після приїзду організував при «Українському клубі» український хор, яким диригував до кінця свого перебування в Харбіні, там само створив і очолив аматорський гурток «Бандура». Як хоровий диригент, Кукуруза організував хор при новозбудованій церкві Покрови Пресвятої Богородиці і був його незмінним диригентом. У Харбіні провадив активну просвітницьку, суспільну і громадську роботу: для

українських шкіл уклав і видав дві читанки («Перша читанка» і «Рідні зерна»). Від 1917 р. працював редактором українського журналу «Засів», був членом ревізійної комісії товариства «Просвіта», секретарем українського консульства в Харбіні. 1936 р. з родиною повернувся на Батьківщину, де відразу був страчений.

В умовах початку від 1931 р. японської збройної агресії, встановлення в Маньчжурії їхньої держави Маньчжоу-Го і значного погіршення загального зовнішньо-політичного становища Китаю, як наслідок чергового загострення стосунків Китаю з Японією, а також росії з Китаєм, 1936 р. С. Кукурузу разом з родиною було репатрійовано до радянського союзу. Там за колишню самовільну втечу з табору для політично ненадійних, організацію і працю в українських національних інституціях Китаю талановитому українському диригенту було винесено підозру в шпіонажі і відразу страчено.

До цієї інформації, узагальнивши відомості із зазначених джерел підсумуємо, що своєю працею Степан Кукуруза став тим, хто в першій третині ХХ ст. найбільш активно сприяв продовженню розвитку на теренах Китаю українського хорового мистецтва і опосередковано вплинув на продовження процесу інтеграції хорового співу в китайську культуру.

Вельми цікавий факт про пропагування в Китаї українського хорового мистецтва знаходимо в монографії Г. Карась, яка повідомила про організацію 1936-1937 рр. драматичного гуртка і українського хору під керівництвом ще одного талановитого українського хорового диригента В. Лукші: «… провадив активну концертну діяльність, виконував з хором колядки, обробки українських народних пісень, уривки з «Вечорниць» П. Ніщинського, твори М. Лисенка і Д. Січинського» [63]. Основною формою культурної праці було проведення свят на честь роковин Т. Шевченка, в яких зачитували доповіді з нагоди свята, виконували в т. ч. хорові твори на тексти поета. «В цих святах традиційно брав участь бандурист з України Йосип Сніжний» [63, с. 147].

Узагальнюючи уроки історії, посилене відродження культурних контактів Китаю та України спостерігається наприкінці ХХ ст. Новий етап поглиблення

взаємин у всіх сферах життя між цими державами розпочався від 1991 р., коли Китай одним з перших визнав незалежність України і вже 4 січня 1992 р. головами КНР і України Л. Кравчуком і Цзян Цземінем було підписано спільне «Комюніке про встановлення двохсторонніх дружніх взаємин» на всіх рівнях, а в 2002 р. укладено Угоду про співпрацю між обома державами терміном на 25 років.

Від цього часу відбулось багато подій і запроваджено заходів, результати яких з кожним роком демонструють величезні зрушення в річищі поглиблення культурних контактів Китаю та України, зокрема й у галузі взаємного вивчення музичної культури і творчості. Серед таких – влаштування Днів української культури в Китаї і Днів китайської культури в Україні, відкриття в Києві відділення «Україна – Китай», відновлення у багатьох містах або й відкриття нових Інститутів Конфуція, діяльність яких сприяла взаємному вивченню мови і виданню творів художньої літератури та іншого різногалузевого змісту. Про взаємну зацікавленість творчої співпраці промовляло налагодження інтенсивного обміну, зокрема в галузі музичного мистецтва, фахівцями і студентами [3] , організація наукових конференцій, проведення спільних ювілейних урочистостей з нагоди роковин Т. Шевченка, здійснення перших акцій презентації в Україні унікального мистецтва пекінської опери, проведення спільних концертів із залученням провідних національних виконавців та музичних колективів тощо. Важливим стало розроблення 2013 р. довголітньої Програми культурного співробітництва між Міністерствами культури України та Китаю [126], результатом якої, зокрема в галузі хорового мистецтва стало заснування щорічного міжнародного хорового фестивалю в Пекіні. До 2022 р. в ньому вже взяло участь понад 2000 хорових колективів з усього світу, серед яких 4 з України.

---

[3] За відомостями статистичних звітів, на початку 2020 р. в українських вищих навчальних закладах навсь вже понад 5, 5 тисяч громадян Китаю, і що серед європейських країн за кількістю іноземних студентів в Україні китайці увійшли в ТОП-десятку. Про це повідомлялось на сайті https://sinologist.com.ua.[64].

Невпинний розвиток цих взаємин духовно значно збагачує обидва народи. На важливість цього розвитку вказує український дослідник С. Пронь: «Незалежно від стратегії зовнішньополітичного вектору, потреби будь-якої держави та її міжнародні позиції неможливі без ґрунтовної та об'єктивної наукової інформації з питань історії та культури найбільш впливових держав світу» [127, с. 65]. Оцінюючи важливість значення поглиблення культурних контактів між Україною і Китаєм, тодішній Прем'єр-міністр КНР Лі Кецян неодноразово висловлювався, що «Україна стала для Китаю воротами в Європу, і що всебічна співпраця стає не лише щоразу більш корисною для обох народів, але й навіть надає новий імпульс для розвитку взаємин між КНР і об'єднаною Європою» [26].

При аналізі контактів Китаю і України в галузі хорового співу важливою постає концертна діяльність китайських студентів, що навчаються в українських музичних навчальних закладах. Упродовж останніх років стараннями китайських студентів хорових відділень до початку повномасштабної війни в Україні відбулись концерти хорової музики, на яких вони презентували своє мистецтво виконання творів західноєвропейської та української класики, і на яких завжди звучали багатоголосі аранжування китайських народних пісень або хорові твори професійних китайських композиторів.

Українська слухацька аудиторія завжди з великою цікавістю знайомилась з цими творами, адже китайська музика з її своєрідною мелодикою, незвичними для європейців метроритмічними побудовами, специфічним ладовим забарвленням, а інколи й способами звуковидобування є доволі екзотичною для українських слухачів. Беручи до уваги, що мистецтво багатоголосого хорового співу в музичному мистецтві Піднебесної в порівнянні з високорозвиненою впродовж багатьох віків українською хоровою культурою є ще зовсім молодим явищем (адже перші хорові твори китайських національних композиторів почали з'являтись лише від початку 1920-х років, і тим більше – що до початку XX ст. китайська співацька культура була виключно монодійною), хорові твори

китайських композиторів завжди вражають багатством емоційного складу, довершеністю музичного висловлення і побудови форми.

Серед таких відзначимо, наприклад, виконання студентами Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка обробки китайської народної пісні «Аламухань». Пісня виникла в провінції Гуансі на основі мотивів улюбленого її народом сюжету казкової легенди про мудрого чарівника Джанджі, який за допомогою спілкування з квітами навчав людей мудрості. Слухачі відзначали велику цінність цієї акції для «ближчого ознайомлення з екзотичною хоровою музикою Китаю та соціалізування потенціалу культурного розмаїття» [116].

У виконанні студентів Сумського педагогічного університету виконувались ліричні мініатюри «Озеро Сіху» і «Повернення ластівок» для мішаного чотириголосого хору, створені основоположником китайської національної хорової музики Лі Шутуном 1913 р. Студентами київської Національної музичної академії ім. П. Чайковського виконувались уривки з ораторії Чжао Юаньженя «Мелодії моря», створеної 1927 р. на мелодіях китайських народних пісень; Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка – уривки з сюїти «Великий похід» Чень Гена 1927 р., хоровий твір «Пісня гір Лян» Тьєн Фена 1962 р. на тексти поета Гао Іна Іна і пісню «Я люблю тебе, Китай» для симфонічного оркестру і мішаного хору Чжен Цюфена на слова Чжай Цуна. Усі ці твори відзначаються яскравим національним колоритом, якого китайські композитори досягають шляхом спирання на інтонації народних пісень, використання специфіки ритміки розмовної етнічної мови і національної специфіки відтворення в музичному творі образів природи. Наприклад, у творі Тьєн Фена – гір, які в китайській мистецькій естетиці завжди є символами мудрості, безконечного, вільного від страху смерті, життя і простору на тлі яких протікають події людського життя.

2018 і 2019 рр. на базі Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича відбулись XII і XIII міжнародні вокально-хорові конкурси-фестивалі «Хай пісня скликає друзів», у яких в числі понад 2000 учасників, крім виконавців з України, Австрії, Молдови, Румунії та Італії, взяли участь

аматорський хор з Пекіна. В складі журі були педагоги Пекінської консерваторії з Китаю [64].

Нажаль, розгортання виконавської співпраці китайських студентів у сфері популяризації в Україні творів китайської хорової музики і української в Китаї в теперішній час перервалось, а могло б і надалі сприяти глибшому взаємному збагаченню музичних культур Китаю і України та духовному зближенню двох талановитих народів.

2. 2 Роль шкільних пісень і пісень антияпонської тематики в розвитку хорового мистецтва Китаю

Після тривалого підготовчо-адаптаційного періоду засвоєння багатоголосого хорового співу в Китаї та усвідомлення необхідності впровадження цього нового для китайського музичного мистецтва різновиду музикування в 1930-х рр. спостерігається початок його осмисленого залучення в практику щоденного життя. Етап від середини 1930-х – до самого кінця 1940 х років позначений усвідомленим привернення уваги професійних композиторів до хорового мистецтва і активним розпочинанням у творчості створення хорових композицій. Окреслений період визначаємо як перший якісний оберт у процесі становлення хорової творчості китайських композиторів. Сприятливі передумови і добірні зміни в сфері розширення палітри творчої діяльності композиторів та мистецьких колективів Китаю пов’язуємо, головним чином, з подіями, що відбувались у політичному і суспільному житті держави та тими найважливішими змінами, що сприяли визріванню і розпочинанню поступу хорового мистецтва в культурно-художньому житті та інтелектуальному мисленні її суспільства.

Ситуація нового оберту в розвитку національно-визвольної боротьби проти напівколоніального становища держави сприяла піднесенню в найширших колах китайського суспільства єдності антиімперіалістичних настроїв та для цього – прагненню до здійснення суттєвих змін у всіх площинах її життя. Магістральною ідеєю в цьому стала розробка планів щодо

необхідності найшвидшої «модернізації» усіх сфер діяльності. В галузі музичного мистецтва це означало переосмислення його засад і здійснення трансформаційних заходів у напрямі оновлення, а в поступі хорового співу – міцне відчуття ситуації виконання хорових пісень колективами, створення нових професійних зразків та необхідності їх залучення до найширшого виконання. На окресленому хронологічному етапі вплив цих факторів став визначальним у зміцненні жанру хорової пісні, розгортанні традицій китайського багатоголосого хорового співу і подальшому приверненні уваги китайських композиторів до роботи над опрацюванням існуючих пісень та створенням нових.

Однією з найістотніших щодо хорової творчості композиторів Китаю цього періоду постала проблема співвіднесення національного та індивідуального в мистецькому контексті. Індивідуального – як послідовності та гнучкості втілення глибини національної думки. Національне мислилось як чинник віддзеркалення самосвідомості й патріотизму – любові до своєї країни, народу, культури, традицій, народної пісні, вивчення і віддзеркалення в музичній творчості своєї минулої і теперішньої історії, а також як зростання почуття національної гордості, неприйняття приниження національних інтересів та прилучення до втілення національної ідеї.

Також з позиції національно-культурних вимірів щодо розвитку хорового мистецтва Китаю, поряд із поняттями «міжкультурний діалог» і «міжкультурна комунікація» необхідним постає осмислення понять «акультурація» та «інкультурація». Для глибшого їх розуміння в дослідженні важливою постала думка американського дослідника Едварда Холла, висловлена в праці «Поза культурою» (*Beyond culture*) (1976): «Культура – це комунікація, а комунікація – це культура» [235], а також думка української музикознавиці О. Самойленко про транзитивність музичної культури, що є «іманентною сутністю музики… і забезпечує можливість здійснення діалогу між різними, інколи зовсім далекими культурами» («Проблема діалогу», 2002) [133, с. 98]. «Транзитивність» (з латини *transitivus* – перехідний) розуміємо як позначення спеціального поняття,

що його науковиця влучно запозичує в музикознавство від термінології з галузей математичної та економічної наук.

Важливою стала й оригінальна думка китайського дослідника Ден Цзякуня, який при дослідженні проблематики розвитку китайської духової музики в контексті діалогу культур вивів своє твердження: «академічна музична культура, сформована в Європі до XX століття, виступає як «матрична інформація» в жанровому, формотворчому та інших аспектах, у тому числі в аспекті виконавських складів … Діалог китайської музичної культури, з одного боку, спрямований на вказану «матричну» академічну культуру, з іншого – на широке розмаїття традиційної китайської культури, її унікальність й оригінальність» [40, с. 67]. Важливим видається висновок, що випливає з цього твердження: обидва ці напрямки несуть свої «культурі коди», які в своєму взаємопереплетенні в конкретних творах і символізують про діалог культур.

На етапі першого професійного сплеску розвитку хорового мистецтва процес засвоєння китайськими композиторами норм та елементів іншої культури, їх впливів і впровадження в свою розглядаємо як продукт інкультурації. Термін, що означає процес прилучення до іншої культури і його результат, уперше ввів в обіг американський етнограф та антрополог М. Джін Херсковіц у праці «Культурний релятивізм і культурні цінності» (1948) [175]. Як засновник культурного релятивізму – напрямку, що визнає всі культури рівними, Херсковіц вивів поняття «інкультурації», тобто повноцінності кожної культури. Проте, в творчості китайських композиторів слід уважати на схожі із західноєвропейськими та відмінні риси. Інтуїтивно переймаючи краще, китайські композитори завжди переносили здобутки Заходу на свій національний ґрунт і розвивали їх у традиціях китайської національної музики, культури та історії. В такий спосіб тут засвоєння та переосмислення, за висловом Ден Цзякуня, «матричної інформації» стало результатом презентації в хоровій творчості1930-1940-х рр. широкого спектру розмаїття особливостей традиційної китайської музичної культури.

У площині процесу комунікації розглядаємо поняття «акультурації» та

«інкультурації», що виникають і розвиваються як наслідок спілкування та взаємодії в ході розгортання певних умов.

Український історик М. Ф. Юрій, що багато праці присвятив дослідженню особливостей ментальності, соціокультурного і цивілізаційного пізнання, в праці «Етнологія» (2006) стверджує , що результатом акультурації є довгострокова адаптація до життя в чужій культурі…; знаходиться в зв'язку з такими механізмами передачі культури як взаємопроникнення та запозичення; коли індивід одночасно прагне зберегти свою культурну ідентичність і включитися в іншу культуру [222]. В результаті акультурації реципієнт переймає норми і цінності культури свого донора. Цей процес знаходиться в безпосередній залежності насамперед від соціокультурних факторів та переконаності композиторів (зокрема) в перевагах сприйняття нової інформації, її переробки та інтеграції в свою національну музичну культуру.

На початковому етапі в процесі пришвидшення повсюдного запровадження багатоголосого хорового співу і стимулювання професійної творчості китайських композиторів найважливішого значення надаємо факторові впливу «шкільних пісень», що на початку XX ст. проникли до Китаю з Японії. Тянь Є в повідомленні «Про вплив «шкільних пісень» на розвиток музичної освіти в Китаї на початку XX століття» констатує, що їх завезення і швидке впровадження в систему навчальної освіти Китаю належить двом китайським музичним просвітникам і композиторам – Шень Сінгону (1882-1948) і Лі Шутуну (1880-1942) [157, с. 108]. Слухаючи в Японії «шкільні пісні» та гімни, що звучали під час недільних богослужінь у повсюдно споруджуваних європейськими колонізаторами християнських храмах, вони першими звернули увагу на невичерпність багатства гармонічних фарб, та головне – на силу емоційного впливу і єднання великої кількості людей засобами подібного виду творчості. Саме вони в молодих роках, після здобуття початкової академічної музичної освіти в Токійській академії музики, вперше привезли на Батьківщину європейські «шкільні пісні», які вже давно вивчались у японських школах. В цих піснях їх увагу привернули багатство співацького багатоголосся та

гармонічних поєднань, мальовничість і краса багатоголосої поліфонії при колективному співі творів західної музики, «яких тільки й можна було досягати за посередництвом колективного співу» [186, с. 164] .

Для швидшого прийняття «шкільних пісень» китайським суспільством Шень Сінгон і Лі Шутун додали до завезених мелодій найвідоміші тексти китайських поетів, видали ці пісні в Шанхаї збіркою «Антологія шкільних пісень» [157, с. 109] і на зразок програми японського шкільного навчання впровадили їх вивчення до обов'язкових дисциплін в китайських школах. Відразу слід зауважити, що ці пісні, як і спосіб їх виконання, вивчались китайськими учнями з великою цікавістю, їх вивчення і виконання швидко почало виходити за межі шкільних уроків та ширитися в середовищах китайських мешканців.

Важливим стало й спостереження Шень Сіньгона щодо специфіки шкільної освіти в Японії, де музична складова і хоровий спів пісень відігравали велику роль як у якості покращення освіти, так і в пропагуванні політичних установок [218, с. 71]. Цю практику він привіз до Китаю. Для цього в Токіо Шень Сіньгон зібрав значне коло китайських студентів і створив з ними так звану «першу музичну майстерню сучасної музики» (він назвав її «*Music Workshop*»), де вивчав з ними спів китайських пісень [218, с. 70].

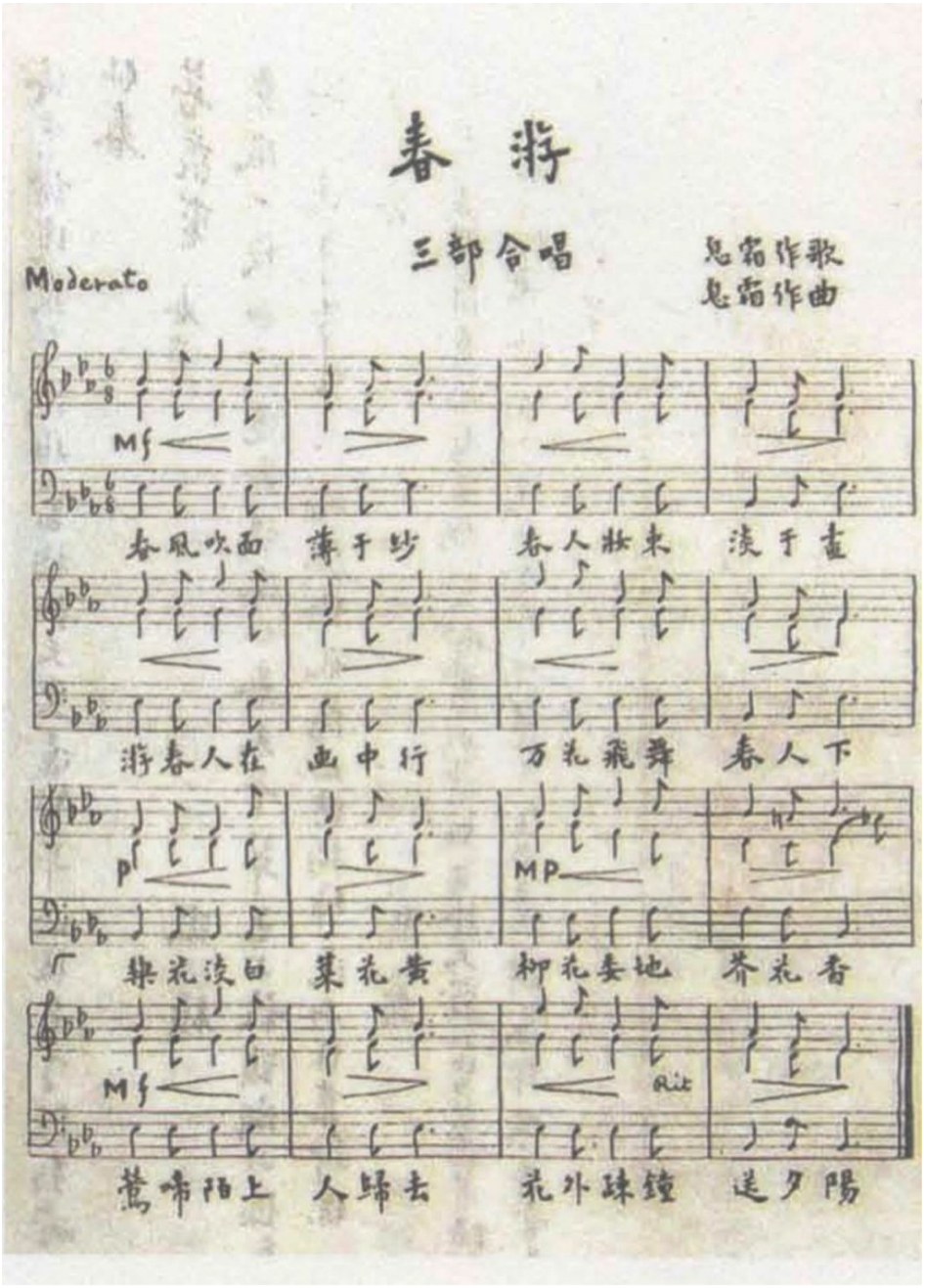
До того ж, з Німеччини повернулись Сяо Юмей і Сіань Сінхай, які привезли до Китаю зразки німецької художньої пісні *Kunstlied*. Сяо Юмей розумів пісенність як тип мелодичного мислення, тісно пов'язаного з фольклором, а художню пісню як тип німецької романтичної пісні з жанровою програмою – як у творчості, наприклад, Ф. Шуберта. Проникнення художньої пісні до Китаю Лю Бінцян розуміє як явище композиторської творчості в аспекті європеїзації китайського культурного простору [93]. Китайська художня пісня виникла в процесі руху культурного оновлення країни. У Хунюань виявляє типологічні спільності між німецькою та китайською художніми піснями, що дозволяє встановити діахронні зв'язки між цими різними національними культурами і увиразнити специфіку китайського

романтизму [163, с. 15]. Період 1920-1930 рр. характеризуємо як добу музичного романтизму в Китаї, в межах якого було закладено основи нового напрямку його музичного мистецтва.

У Хунюань визначає, що китайська художня пісня – це камерно-*вокальний* жанр, що виник у 1920-х роках в результаті творчого переосмислення моделі *Kunstlied* як жанрово-стильового прообразу: «Китайська художня пісня взяла на себе функцію узагальнення рис національної ментальності на основі синтезу традицій філософсько-естетичних концепцій минулого, народної музики, поетичного класицизму і новаторства музичного романтизму XX століття» [163, с. 13-14].

Професор Хайнаньського університету Чжоу Веймінь у статті «Аналіз деяких проблем китайської музичної освіти» (2012) розглядає формування жанрів китайської «шкільної пісні» і «художньої пісні» невіддільно від формування романтичної музики в Китаї і вважає її появу як наслідок впливів змін у політичному русі держави [208, с. 160].

Представлений зразок пісні Шень Сіньгона «Весняний вітерець» є не лише одним з перших прикладів у творчості китайських композиторів аранжування шкільної пісні на народну тему, але й одним з перших прикладів творів для триголосого хору. Пісню було опубліковано 1913 р. в Першій нормальній школі Чжецзяну, де композитор розпочинав власну педагогічну працю. 1993 р. її долучили до переліку «Класичних китайських музичних творів XX століття»:



Народний текст пісні:

Весняний вітерець дме тонше, ніж пряжа.
Ти, Чунрен, посеред картини, в якій квіти летять з весною:
Квіти груші, жовтої капусти, верби, гірчиці.
Незнайомець повернувся назад, а квіти летять на захід сонця.

Помітивши успіх вивчення «шкільних пісень» в народних масах та відчувши в умовах революційних настроїв суспільства необхідність їх розповсюдження, перші професійні композитори Китаю, серед яких були Лі Шутун, Шень Сінгон, Сяо Юмей, Сіань Сінхай, Ньє Ер і Ши Мінсінь,

долучились до створення своїх власних авторських хорових пісень шляхом спирання на приклади європейських «шкільних» та «художніх пісень» і мелодії пісень, створених на їх зразок народом. Так почали виникати перші професійні аранжування та обробки китайських народних і шкільних пісень для багатоголосого хорового виконання.

Завезення і виконання «шкільних пісень» мало найважливіше практичне значення в процесі свідомого залучення китайського населення до багатоголосого хорового співу, а означені композитори увійшли в історію становлення хорового мистецтва і музичної освіти в Китаї як зачинателі цієї традиції. Чжан Дунсян у короткій розвідці «Виникнення хорового мистецтва Китаю в історичному аспекті» (2022) зауважує: «Основним способом впровадження європейської музичної культури в Китай і національного впливу на неї є рух «Шкільна музика і пісня», що утворився на початку XX ст. і став популярним по всій країні тому, що змістом творів ці пісні були адаптовані до потреб Китаю» [201, с. 353].

Справді, в інтенсивному розгортанні антиімперіалістичних настроїв виконання «шкільних пісень» з їх емоційними характеристиками найбільше відповідало запитам часу і сприяло активному пристосуванню великих громадських груп до змін у мисленні соціального середовища. Перші китайські «шкільні пісні» поки ще повністю створювались на матеріалах запозичених японських та частково західних мелодій, але автори Піднебесної завжди прагнули розвивати своє національне мистецтво. Ця риса притаманна китайським композиторам на всіх етапах розвитку професійного музичного мистецтва, вона виражена в усіх жанрах їх музичної творчості, у способах виконання та використанні засобів музичної виражальності. Тому, прагнучи підносити і пропагувати рідну національну музику, дуже швидко з’явились пісні з використанням елементів текстів і мелодій національних народних пісень, добре відомих у найширших масах. Використання мелодій народних хорових і «шкільних пісень» створило щасливу можливість для професійних китайських композиторів, відкриваючи для них багатющу базу для творчості.

Аналіз музичного матеріалу та поетичних текстів китайських «шкільних пісень» дозволяє немов укласти антологію китайської, в т. ч. й хорової пісні початку ХХ ст. і навіть трактувати її зразки при дослідженні настроїв та думок, якими жило суспільство цього часу, досліджувати перебіг подій політичного і суспільного життя держави та діяльності як окремих представників, так і великих народних мас.

Завдяки безперервному надходженню до китайського музичного компендіуму цих зразків західної і азійської хорової музики в шкільному навчанні відбулись ті зміни, без яких подальший розвиток хорового мистецтва Китаю був би неможливим. Надто високо оцінюючи значення «шкільних пісень», про це відзначають китайські дослідники Тянь Є, Чжан Дунсян, У Хун Юань [156-157; 201; 163] та ін., висловлюючи спільну думку про те, що без їх появи не міг би відбутись якісно новий стрибок в розвитку музичної освіти і творчості. Продовжуючи думки цих дослідників, можемо вивести подальший висновок – що навіть у сучасних умовах саме вивчення «шкільних пісень» продовжує справляти важливий вплив на розвиток теперішньої музичної освіти держави, та що навіть сьогодні їх визнання в світі продовжує відігравати важливу роль в справі популяризації сучасної музичної культури Китаю.

Важливим у цьому контексті постає значення проголошених думок видатних китайських філософів ще задовго до початку нашої доби – думок, що вкарбувалися в генетичну пам’ять китайського народу. Серед таких – вислови одного із найдавніших китайських філософів Лао-цзи (народився в кінці VI ст. до н. е.), висловлених у праці «Дао де цзин» («Книга шляху і чеснот»; саме її китайці вважають першим вченням про традиційну класичну моральність). На зорі формування філософсько-естетичних думок про сутність музичного мистецтва Лао-цзи вказував на особливу роль музики завдяки її здатності справляти великий емоційний вплив як на окрему людину, так і на велике суспільство: «Музика – те, що є чистим і природним. Це особливі таємничі символи свідомості. Вона невидима, але всюдисуща» [227, с. 167-168]. До таких належать й думки найшановнішого в китайському суспільстві філософа

Конфуція (551-479 рр. до н. е.) про значення музики для виховання людей та її соціально-виховної функції, висловлені в праці «Лунь Юй» («Бесіди і судження»): «Музика є обов'язковою для всебічно освіченої людини …; вивчення музики найкраще сприяє моральному, інтелектуальному та естетичному вихованню [69, с. 18]. Серед інших – вислови наступника Конфуція, філософа і першого інтерпретатора його вчення та автора оповідань «Записки про музику» Сюнцзі (298-238 рр. до н. е.): «Музика об'єднує людей і в великій справі навіть може стати ключем до об'єднання нації» [148, с. 131]: «Коли люди будуть об'єднаними, їх війська стануть сильнішими, оборона – консолідованою, а ворог не наважиться вторгнутися» [148, с. 108]. Цю ж думку, узагальнюючи значення емоційного впливу музики на людей, проголошував перший китайський історик та автор монументального твору про історію Китаю «Історичні записки» Сима Цянь (135-86 р. до н. е.): «За допомогою музичних звуків інструментальних мелодій та пісень можна об'єднувати великі народи, управляти ними, карати, вказувати на вади та усувати їх» [136, с. 95].

Також у цьому контексті важливим стає й спостереження сучасної української дослідниці Любові Кияновської (висловлені щодо творчості українського композитора Василя Барвінського): «Як творець і людина свого часу й нації, композитор є цілісною системою, не може не відображати весь той мікро- і макрокосмос, який його оточує. Цей історичний і ментальний код він транслює у своїй музиці, … відображає глибинні духовні процеси, є дзеркалом свого часу й суспільства» [117].

Значення «шкільних пісень» в розвитку музичного мистецтва Китаю виявляється значно ширшим, ніж тільки як засіб емоційної підтримки маніфестантів. Мета їх створення китайськими композиторами, що на перший погляд не проглядається на поверхні, полягає в значно глибших перспективах, аніж лише в функціях виховання людей та навіть об'єднання великих мас народу, а в поглибленні музичної освіти насамперед дітей та молоді – тих, кому надалі доведеться розвивати національне музичне мистецтво; в прилученні

китайського суспільства до колективного співу і як наслідок – наступного витка в розвитку національної хорової творчості в усіх її жанрах і формах.

Підстави швидкого поширення і всенародної прихильності до «шкільних пісень» знаходимо не лише в їх значенні об'єднання великих мас людей, у близькій, зрозумілій і доступній мелодиці, але насамперед – в широкому спектрі їх образно-тематичного змісту.

Серед «шкільних пісень» знаходимо значну кількість хорових опрацювань, у яких оспівуються образи природи (знову яскраво виражені концепт китайського і тематика романтичного музичного мистецтва), наприклад – «Ніч на весняній річці», «Схід сонця» Лі Шутуна; «Вечірня пісня», «Кипарисовий гай», «Ніч на весняній вулиці» Сяо Юмея та ін. Музичну мову цих хорів характеризує значна кількість прийомів звукової зображальності, серед яких особливо примітними стають відтворення звукових ефектів шелестіння листя, дзюрчання води і навіть подекуди наслідування співу пташок. Лао-цзи промовляв: «Адже звуки музики є опрацьованими звуками природи – руху вітру, трави. Вони і є звуками музики» [227, с. 266].

Увагу до наслідування звуків природи за допомогою музичних звуків спостерігаємо в китайській музичній творчості віддавна. В цьому сенсі революційним спостереженням стає думка китайського дослідника Жао Джіна про інтуїтивне відчуття ще давніми китайськими музикантами сонористичних ефектів звучання китайських народних музичних інструментів і навіть можливостей досягнення цікавих ефектів за допомогою використання різних способів виконання людським голосом. Зрештою, звернення в давнину уваги на сонорні ефекти музичних звуків було примітною рисою музикування не лише для китайської музичної культури, але й для більшості музичних культур Далекого Сходу, зокрема Японії та Індії. В китайській музичній культурі інтуїтивну увагу до цього явища спостерігаємо від незабутніх часів, хоча саме поняття «сонористики» як техніки композиції, в якій провідного значення набирає тембр, в європейській музичній науці з'явилось лише в 60-х роках XX століття.

Відтворення звуків природи постає однією з найпримітніших рис творчості всіх поколінь китайських композиторів. Для відтворення цих ефектів у «шкільних піснях» композитори використовували такі засоби як мелізми (здебільшого короткі і довгі форшлаги), чергування коротких і згрупованих у різні ритмічні групки дуже дрібних тривалостей, що значно розцвічувало ритмічну характеристику пісень. Важливим спостерігається використання розміру 2/4 або 4/4, в якому ключове слово фрази, мандруючи, може припадати то на першу, найсильнішу долю такту, то на найслабшу четверту долю (якщо брати за основу рахунок «раз (1) – і (2) – два (3) – і (4) в розмірі 2/4. Використання мальовничої сили ефекту «мандрування» певного слова по сильних і слабких долях в хорах тематики оспівування краси природи свідомо (чи інтуїтивно?) зі свого боку сприяло посиленню емоційного навантаження цих творів і підвищенню їх художнього рівня. Такий прийом у творчості китайських композиторів теж стає примітною ознакою засобів музичної виражальності.

Навіть не зважаючи на достатню кількість серед «шкільних пісень» ліричних настроїв та найхарактернішої ознаки творчості китайських композиторів – змалювання та оспівування образів природи, ще одним із важливих факторів її поширення став черговий грандіозний розвиток жанру патріотичної та революційної пісні, що на тривалий час охопив усі сфери творчості професійних композиторів і став невід'ємною частиною їх індивідуальної спадщини: від створення для співу сольних, ансамблевих вокальних та багатоголосих хорових пісень – до інструментальних сольних та оркестрових аранжувань і транскрипцій народних пісень, до побудови на їх основі великих оперних уривків, симфонічних та симфонічно-хорових творів.

До перших великих форм серед симфонічно-хорових творів належать ораторія Чжао Юаньженя «Мелодії моря», в якій при спиранні на мелодизм народних пісень продовжено розвиток тематики китайської природи; і Сюїта Чень Гена «Великий похід», заснована на створених народом популярних мелодіях патріотичних пісень. Обидва були створені 1927 року.

Сучасні дослідники хорового мистецтва Китаю відзначають, що впродовж усього періоду китайсько-японської війни (1931-1949) «Під настроями національного порятунку провідним жанром творчості китайських композиторів постійно залишалась хорова музика» [13, с. 11]. Розробку патріотично-революційної тематики та оспівування героїчних вчинків, подвигів та битв китайського народу на ранньому етапі розвитку професійної хорової творчості розпочали композитори Хуан Цзи («Прапор»), Чжан Ханьхуй («Травневі квіти»), Сіань Сінхай («На горі Тайханшань»), Чжан Лілу («Червона шабля»), Шу Мо («Відвоюємо в битвах Північний Схід»), Чжан Шу («Барабан б'є тривогу»), Ху Чжоу-шу («18 вересня»), Чжен Женьюй («Пісня про гору Чанбайшань»), Ху Чжоу-шу («18-те вересня») та ін.

Усі ці перші твори були підготовлені ними для співу на два голоси з використанням легких для запам'ятовування мелодій – для вивчення і колективного виконання великою кількістю людей, що не мали спеціальної музичної підготовки. Ці мелодії здебільшого створювались у близькому та зрозумілому пересічним мешканцям пентатонному ладі, з використанням маршової ритміки і найпростіших гармонічних поєднань T – S чи T – D, у властивій європейським пісням формі короткого восьмитактового періоду в приспівах та заспівах. Проте, здавалося б, необхідні для цих пісень характеристики надмірної простоти жодним чином не вплинули на применшення їх художньої вартості.

Все ж зауважимо, що попри величезне значення появи, розвитку «шкільних пісень» та їх впливу на розширення форм масового співу, на той час у Китаї ще не визріла ідея необхідності виховання в музичних закладах професійних хорових фахівців – як самих хористів, так і керівників цих колективів – хорових диригентів, які, щонайменше, могли б давати настройку різним голосам, організовано і злагоджено керувати процесами одночасного вступу голосів та завершенням звучання заключних звуків фраз чи всього твору. Про керівництво прискоренням або уповільненням темпу виконання при наближенні до кульмінаційних фраз та роботу над нюансами відтворення

динамічних відтінків, агогіки тощо не йшлось зовсім. Проте, в надрах розвитку масового співу цього періоду найбільш сильний поштовх до зародження думок про необхідність організації професійної підготовки хористів і керівників хору зробило саме виконання «шкільних пісень». Саме їх уважаємо провідною передумовою становлення хорової освіти в Китаї.

Проте, попри стрімке поширення колективного співу впродовж перших двадцяти років XX ст. події наступного десятиліття аж до другої половини 1940-х рр. знову дещо пригальмували розвиток хорового мистецтва Китаю, спрямовучи його поступ в достатньо обмеженому річищі. На початку 1930-х рр. режим очолюваної Чан Кайши партії гоміньдану виявився неспроможним продовжувати здійснення запланованих реформ у державі. Назрівала велика криза у взаєминах народу з державною владою, яка ще більше поглибилась внаслідок поразки комуністичної Червоної армії на півночі і півдні Китаю. До того ж, через захоплення Маньчжурії Японією 1931 р. і початок у 1937 р. наступної фази японсько-китайської війни зовнішньополітичне становище Китаю істотно погіршилось. Насамперед це призвело до нового витка в розвитку взаємин із совєтами – з дружніх, які найінтенсивніше до середини 1930-х рр. впливали на розвиток усього, в т. ч. й культурного і музичного життя Піднебесної, вони вкотре перетворились на антагоністичні. Японські війська без оголошення війни ввели свої війська в Маньчжурію, захопили ці землі і почали підготовку до захоплення Китаю та можливого нападу на СРСР. У 1937 р. для боротьби з Японією Китай оголосив загальну мобілізацію, та совєти, уникаючи в випадку можливої війни своєї держави на західних кордонах, не бажали вступати в цю війну і воювати на два фронти. Також вони сподівались, що Китай самотужки відведе агресію японців від радянських кордонів на сході. Коли розпочалась Друга світова війна, ситуація в Китаї знову докорінно змінилась – тут розпочалась своя громадянська війна між силами, підконтрольними владі Китайської Республіки і китайськими комуністами. Ця тривала громадянська війна, що з перервами тривала аж до кінця 1949 р., завершилась переходом континентальної частини Китаю під повний контроль

комуністів і утворенням Китайської Народної Республіки. Діючий у той час уряд Республіки Китай був змушений відступити на Тайвань.

Проте, надто складна ситуація років антияпонського руху 1930-1940-х років, у ході якого відбувались численні кровопролитні бої (Китай втратив за цей час близько 21 мільйона своїх військових та мирних мешканців), позитивно вплинула на початок розвитку в Китаї хорового співу як професійного виду мистецтва. Саме тоді почала реалізовуватись потреба суспільства підносити певними новітніми засобами музичного мистецтва почуття духу свободи, боротьби за волю і щастя народу, прагнення до національного порятунку, за будівництво вільної Батьківщини, а поміж тим й оспівувати красу рідної природи, емоції радості праці. Такі гасла і настрої стали провідними в суспільстві, а практичний спосіб з особливою емоційною силою втілювати їх в життя знайшовся в музичному мистецтві – в масовому співі.

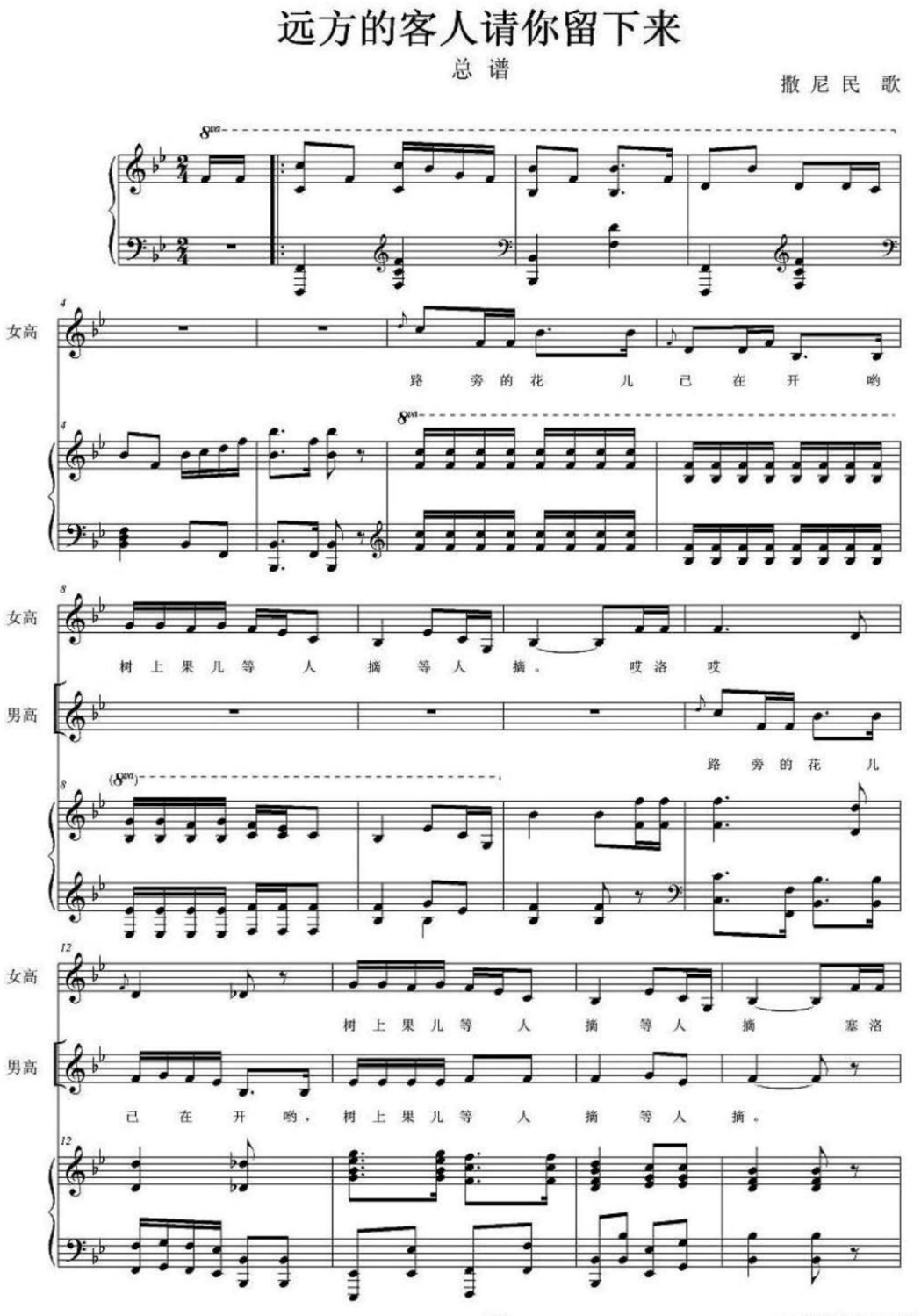
Повсюдно на заводах з числа щоразу більшої кількості трудівників утворювались великі хорові колективи, а спів пісень хором, що найчастіше відбувався на вулицях і площах міст, виявився надзвичайно дієвим засобом піднесення духу ентузіазму, згуртування до боротьби і виховання свідомих громадян своєї країни. Таким чином, хоровий спів в цих роках вже незалежно від шкільного навчання став найбільш примітною рисою мистецького життя і музичної творчості, подальший розвиток яких перетворився на складний і тривалий процес.

Роки японської агресії стали початком виникнення нових за змістом хорових пісень. Їх співали і на заводах та фабриках, і на фронті та в тилу, на демонстраціях, і під час самовідданої праці. Джерела їх створення із відповідними настроями знаходились у пошуках необхідних інтонацій – тих, що надихали б армію і народ у боротьбі проти загарбників, та в праці. Доволі простенькі і легкі для запам’ятовування мелодії цих пісень найчастіше запозичувалися народними авторами з традиційної музичної творчості – з широковідомих народних мелодій із підставлянням нових текстів, що складались спонтанно.

Форма таких пісень являла собою два-чотири речення, а співались вони колективом здебільшого на два голоси на чолі із заспівувачем, що мав високий і дзвінкий голос.

Чень Юньцзянь у повідомленні «Про розвиток китайського хору в 1920-х і 1930-х роках» (1016) пише, що «Під впливом улюблених «шкільних пісень» вже в ряді створених народними умільцями зразків антияпонської тематики вперше в народній творчості Китаю починаємо спостерігати зачатки використання найпростіших гармонічних поєднань, що реалізовувалися двоголосим хоровим співом» [198, с. 61]. Яскравим підтвердженням цього можуть слугувати, наприклад, народні пісні «Сонячне світло в горах Дамяо», «Рідна Яошань», «Ми будуємо дорогу», «Гість здалека, будь ласка, залишайся». Незабаром їх почали виконувати в концертних програмах святкових урочистостей колективами робітників на заводах. Прагнучи надати виконанню концертних рис та художньої завершеності, оздоблювали спів хору супроводом кількох традиційних інструментів – найчастіше духового шена, щипкової піпи та різних барабанів і гонгів.

Одночасно, вбачаючи неймовірну популярність таких пісень, окремі з композиторів з метою їх виконання під час численних концертів для трудівників, додавали до них фортепіанний супровід. Серед таких – пісня «Гість здалека, будь ласка, залишайся» в аранжуванні для двоголосого хору з супроводом фортепіано Мей Діна:



На початку XX ст. в Китаї ще не було музичних закладів, у яких би здійснювалась професійна підготовка хорових диригентів. Примітною в цих роках стає тенденція виокремлення в заводських хорових колективах когось із їх учасників, що виконували функцію керівника. Зазвичай очільники цих хорів навіть не навчались у будь-яких музичних закладах. Їх вибирали з тих, що були

хоч трішки обізнаними з основами музичної грамоти, від природи мали добрий музичний слух, почуття ритму і виявляли бажання взяти на себе організацію виконання хорових творів на сценах. Основним завданням таких керівників було організувати співаків хорових колектив одночасно вступати і закінчувати твір та контролювати темп виконання. Фен Юань в статті «Мовчазна музика. Дослідження кондуктивних жестів» (вживає термін «кондуктивний», спираючись на його використання в військовій справі в сенсі «вимірювальний») пише, що для цього вони робили певні рухи руками, а для забезпечення єдиного ритму і темпу вдаряли ногами об підлогу [168, с. 35].

Термін «кондуктивні жести» відразу почав широко використовуватись у практиці як спеціальний для виконання хорових творів. Це гасло до теперішнього часу включається до усіх китайських довідникових видань: «Довідник з хорового мистецтва» Цунінь Суня (2000) [187], Сунь Конгіня (2001) [146] тощо.

Для встановлення історичної справедливості щодо хронологічної першості появи в Китаї хорових керівників слід пригадати, що першими проблему їх необхідності для злагодженого співу хорових колективів було висунуто членами організації «Китайської християнської асоціації молоді» (YMCA), створеної в Шанхаї ще в кінці XIX ст. Ідея створення такої Асоціації виникла під впливом зародження в музичних колах тенденції до збирання давніших і сучасних народних пісень різних провінцій, тому одним із її завдань стало їх повсюдне вивчення і навчання молоді співу. Від початку 1920-х рр. пісні багатонаціонального Китаю почали не лише збирати, але й записувати і створювати перші, поки ще не досконалі бази даних для майбутнього їх вивчення та опрацювання. В статті «Антияпонська війна співає: рух масового порятунку в YMCA» її авторка Гуан Сінь пише: «Територією діяльності YMCA в той час стали мегаполіси Китаю – Шанхай, Пекін і Нінбо. На самому початку розгортання антияпонського руху і військового хорового співу діяльність цієї організації мала найбільший вплив» [36, с. 31]. Членами Асоціації відразу було встановлено, що найбільш дієвим засобом для національного пробудження і

піднесення патріотичного ентузіазму є саме народна китайська пісня. В кінці 1930-х рр. цю тезу було підхоплено і розвинуто як «саме народна китайська пісня, яку співає хоровий колектив».

Організацією співацьких колективів для виконання народних пісень від початку XX ст. найбільше займались у Пекіні, а з початком антияпонського руху від 1934 р. саме тут почали створюватись молодіжні хори. При Асоціації працювали декілька провідних професійних музикантів, серед яких були композитори Сіань Сінхай і Лу Джі. Для навчання колективного співу при цих молодіжних колективах вони започаткували організацію класів початкової музичної освіти, де навчали молодь азів нотної грамоти. Для цього відвідували заводи і фабрики для відбору серед робітничої молоді співаків з музичним слухом та чистим інтонуванням, вивчали з ними пісні патріотичного змісту, з антияпонської тематики і готували ці хори до виступів у концертах. Такі найпростіші кроки зі свого боку теж посприяли розвитку масового співу і головне – навчанню азів з хорового виконання. В цій роботі виділились найкрупніші міста – Шанхай, Пекін, Нінбо, Тяньцзинь і Циндао, що були не лише провідними політичними, економічними і культурними центрами різних регіонів Китаю – вони стали основними осередками пропагування хорового співу, просування думок про його переваги та головне – про актуальність та необхідність організації професійного навчання хористів і диригентів.

Використовуючи фактор великого зосередження, мобільності та ініціативності молоді в цих містах, тут ефективно можна було проводити різноманітні співацькі заходи. Серед таких розвинулись спеціальні форми роботи – вивчення і підготовка до виконання пісень, організація масового вуличного співу, влаштовування хорових парадів і навіть змагань хорів. У цьому Китай мав досвід Заходу. Пригадаймо, що такі ж акції здійснювались по всій Європі ще від кінця XVIII ст., коли від часів здійснення Великої французької буржуазної революції (1789), настрої якої впродовж усього наступного XIX ст. ширились багатьма європейськими країнами, педагоги Паризької консерваторії розпочали впровадження масового хорового співу.

Слідом за ними такі форми роботи підхопили й виконавці та композитори інших музичних закладів Європи. Професійні музиканти йшли в народ, розучували з ними революційні і патріотичні пісні і, маршуючи вулицями, співали їх великими масами людей. Наприкінці XIX – на початку XX ст. цей досвід могутньою хвилею лунав до Далекого Сходу. В Китаї важливим наслідком організації таких заходів стало не лише найширше пропагування масових пісень патріотичної та актуальної тут антияпонської тематики, але створення яскравої атмосфери колективного музикування, в якій, немов прокинувшись після вікової сплячки з'являлась можливість значно емоційно сильнішого масового висловлення духу опору ворогам, любові до своєї Батьківщини і готовності її захищати. Враховуючи, що в таких хорах брали участь також солдати і офіцери, що з наступними атаками японців повертались на фронт, там, у військових загонах вже в фронтових умовах вони продовжували вивчати і співати ці пісні, підіймаючи бойовий дух бійців та продовжуючи прищеплювати форму масового співу в щоразу ширших колах.

Умови життя диктували необхідність створення нових масових пісень які б підіймали найактуальніші теми сьогодення. Дослідник музичного життя Китаю 1930-х рр. Люй Цзи писав: «Музика цього часу рішуче змінила свою спрямованість. На зміну ліричним оспівуванням природи та любовних почуттів прийшли заклики про небезпеку Батьківщини та готовність її захищати» [102, с. 14]. В колах професійних композиторів утворилась потужна шерега таких, що першими розпочали розробку китайської патріотичної хорової пісні: Хуан Цзи («Прапор», «Пісня супротивникам»), Сіань Сінхай (хорові твори «Повінь», «На горі Тайханшань», «Боріться, перемога прийде»), Ньє Ер («Марш добровольців»), Чжан Хайхунь («Травневі квіти»), Чен Хун («Обійти супротивника з тилу»; «Передній край»), Сіань Юй («Співпраця народу з солдатами»), Шу Мо («Відвоюємо в битвах Північний Схід»), Ху Чжоу-шу («18 вересня») та інші.

До створення масових хорових пісень патріотичної тематики долучились молоді композитори Лю Лян-лю, Мін Бо, Мей Сінь, Хе Ши-де та ін. Багато з

них, не полишаючи своєї професійної діяльності, задля порятунку Батьківщини свідомо мобілізовувались у ряди бійців китайської армії.

Тему антияпонської боротьби та оспівування безстрашного і волелюбного китайського народу з його рішучістю принесення для перемоги великих жертв у ряді перших в хорових творах почали підносити композитори. Значення праці цих високопрофесійних майстрів у китайській музичній культурі, зокрема в розвитку хорової композиторської творчості, оцінюється надто високо. Крім того, що кожний з них постає справжнім професіоналом, презентуючи найдосконаліші зразки музичної творчості, саме в їх хорових піснях майстерно і переконливо поєднались бойовий революційний дух, елементи національної пісенності і досвід творення революційних пісень Заходу. Хорові пісні цих композиторів назавжди здобули нечуваної популярності і любові китайського народу та увійшли до золотого фонду нової китайської музики. Також нагадаємо, що багато з них особисто брали дуже активну участь у народно-визвольній боротьбі та в військових подіях під час антияпонської війни, тому особливо розуміли необхідність створення таких пісень та специфіку виконавських можливостей виконавців.

При розгляді цієї важливої грані творчості композиторів окресленої доби слід пригадати й велику працю революційно налаштованих поетів – їх сучасників, близьких товаришів та палких покликачів китайського народу до священної боротьби. Без творчості цих поетів поява справді значної кількості неперевершених хорових творів не могла б відбутися. Це – поети-піснярі Тянь Хань, Ху Епінь, Жоу Ши, Жень Гуан, Гуан Вейжан, Чжоу Шужень (широко відомий як Лу Сінь), Чжао Ціхай, Пан Сіон, Ши І, Гао Ін, Бай Мен, Фу Ши, Джін Фан, Гун Му, Вей Ханчжань, Лао Ше та багато інших. Від самого початку війни з японськими загарбниками переважаючою в їхній творчості стала патріотична тематика.

Більшість з них були не менш активними організаторами, безпосередніми учасниками антияпонського руху і палкими та енергійними агітаторами в тилу. Є докази про загибель окремих з поетів на полі бою, про що знаходимо в

опублікованій статті основоположника сучасної китайської літератури та очільника Ліги письменників Китаю Лу Сіня (1881 – 1936) «Китайська революційна пролетарська література та кров її авангарду» [90, с. 27-31]. Усі згадані композитори і поети були учасниками товариств «Ліга національного порятунку Китаю» або «Театрально-музична група порятунку Батьківщини». Своєю творчістю, силою художнього слова і його музичного вираження разом із композиторами вони впливали на зміцнення патріотичних настроїв та світогляду своїх сучасників щодо нищівної відсічі ворогам і необхідності національного єднання. Без їхньої участі розвиток революційно-патріотичної сольної та хорової пісні в Китаї був би не повним, або навіть неможливим.

Наприклад, Лао Ше в роки японської окупації був головою «Китайської асоціації працівників літератури і мистецтва для відсічі ворогу», також був організатором випуску літературних журналів «Читання для всіх» і «Чинити опір до кінця». Як й інші сучасні йому поети, він став автором поезій, в яких не лише оспівував хронологію перебігу подій, а прагнув відтворювати різні грані життя народу, як, наприклад, закликав вступати до лав армії жінок. З «Антології китайської поезії» [1] наводимо як приклад такий зразок:

Чи назавжди жінка залишиться німою і безмовною,
а рікша буде тягнутися
пекінськими вулицями повз харчевень?
Вставай, жінко!

В цих журналах китайські поети-революціонери не лише публікували власні вірші, що нерідко ставали основою музичних, у т. ч. й хорових творів. У їхніх дописах зустрічаємо елементи роздумів, якою ж повинна бути сучасна поезія і хорова пісня. Важливою стає їх спільна думка, що ця поезія і пісня повинні бути максимально наближеними до народної пісні – і щодо творення мелодики – простої та невибагливої, і щодо ритмічної складової, близької до народної мови. Гуан Сінь в статті «Антияпонські військові пісні» зауважує: «В такий спосіб стане простіше пояснювати те, що відбувається, відкривати завісу майбутнього. … Необхідно створювати такі форми, які б відповідали сучасному

життю, були зрозумілими найширшому оточенню людей. Саме це повинно стати мовою поезії» [36, с. 37].

Більшість китайських поезій цього часу, в яких оспівано ідею національного порятунку, а зміст зосереджено довкола розкриття почуттів, настроїв та емоцій людей про скорботу народу і волелюбні настрої, характеризує специфіка ритмічної складової народних пісень. Щодо інших найхарактерніших особливостей високохудожніх зразків поезій того періоду відзначимо переважання в них символів і художніх алегорій як засобів вираження духу протесту.

Уривок вірша Ху Епіня «Коли прийде той день»:

І снігова буря почалась. Я залишився один.
Коли прийде той день,
води Сонхуа[4] змінять свій плин та піднімуться в небеса.
Це буде щаслива смерть, без жалю.

Лу Сінь у згадуваній статті писав, що сторінки історії революційної літератури Китаю написані кров'ю, що життя і праця революційно налаштованих поетів відбувались в умовах постійних жорстоких переслідувань і політичного тиску, їх арештовували, кидали у в'язниці, інколи таємно вбивали. Спираючись на досліджені матеріали, поет конкретизував, що «Особливо палкі заклики за свободу і об'єднання нації категорично не підтримувались гоміньданівськими ідеологами. … В тюремних катівнях було страчено письменників Жоу Ши, Ху Епіня, Бай Мена. … Така ж участь наздоганяла й композиторів, що звертались до їх поезій» [90, с. 24-25]. Наприклад, багато років у Шанхайській тюрмі провів композитор-пісняр Чжан Шу; від рук японських карателів під час бомбардування міста Гуйлінь від вибуху японської бомби загинув один з найулюбленіших в народі талановитий композитор-пісняр Жень Гуан.

Роль поета – майстра художнього слова, що своїми рядками виражає найсильніші емоції і сокровенні почуття, в усі часи повсюдно мала величезного

[4] Сонхуа – поетична назва річки Сунгарі. «Коли прийде той день» - автор має на увазі довгоочікуваний день перемоги.

значення. Ці міркування в умовах сучасної тривалої і надто жорстокої війни українського народу проти загарбницького нашестя московитів не може не торкнутись сфери роздумів про роль поетичного слова українських майстрів та про значення їх поезій в появі, всенародному прийнятті, любові і популярності великої кількості нових пісень. Під впливом поетичних рядків завжди сучасних Тараса Шевченка («Думи мої»), Івана Франка («Орач»), Лесі Українки («Сон») та багатьох сучасників – Ліни Костенко, Сергія Жадана, Олександра Пономарьова, Станіслава Вакарчука та ін. в Україні з'явилось чимало нових пісень, що поряд із піснями минулих часів («Ой у лузі червона калина», «Їхали козаки», «Гей, Соколи»» та ін.) відразу підхоплюються всіма верствами українського народу – від дітей до найстарших; від пересічних мешканців до високопрофесійних виконавців. Особливого значення набули слова і музика одного з державних символів України «Державний Гімн України» (П. Чубинський – М. Вербицький). В часи всенародної біди в тандемі роботи композитора і поета створюється така сила емоційного піднесення і єднання, котра не може зрівнятися з жодними іншими заходами і способами піднесення духу свободи та опору ворогам.

2. 3 Основні тенденції розвитку хорового мистецтва в творчості перших професійних композиторів Китаю: жанрові, образно-тематичні пріоритети і стильові ознаки

Дух прагнення китайського народу до свободи і визволення Батьківщини від японських загарбників особливо яскраво втілився в хорових піснях. Поява великої кількості нових різножанрових творів вимагала більш якісного їх виконання, з чим вже немогли впоратись вуличні хори і хорові колективи з трудящих. Перед музикантами постало розуміння необхідності організації професійного виховання хористів та впровадження заходів з фахової підготовки хорових керівників. Оскільки власного досвіду в цій галузі поки ще не існувало, китайські музиканти спирались на узагальнення і застосування досвіду, набутого багатьма із них під час навчання в консерваторіях Німеччини, Франції,

США, де в курсах навчання був спів у хорі. Іншим важливим джерелом запозичення знань став досвід діяльності емігрантів, що потужною хвилею прибували з різних країн Європи і здійснювали в Китаї постановки опер з розширеними хоровими номерами, інколи організовували концерти з творів європейської хорової музики. Цю тенденцію визначаємо як доцентрову, що розгорталась в ході міжкультурного діалогічного спілкування.

Першими навчальними інституціями, що включали в програму вивчення азів професійної підготовки хористів, стали заснований 1923 р. Шанхайський художній педагогічний інститут, відкрита 1924 р. в Харбіні Вища музична школа і очолена Сяо Юмеєм перша в Китаї Національна консерваторія музики в Шанхаї (1927). Усі три заклади основну увагу поки ще приділяли професійній підготовці академічних співаків і виконавців на європейських музичних інструментах (головним чином, піаністів і скрипалів). Але навіть для них в курсі вивчення сольфеджіо вже запроваджувались найпростіші форми колективного кількаголосого співу. На тлі повсюдного хорового виконання патріотичних пісень у цих закладах розпочалось дуже поступове формування нової професії – хоровий диригент.

В умовах політичного життя держави та настроїв суспільства 1930-1940-х рр. у творчості китайських композиторів виділилась хорова пісня, розвиток якої відразу визначився в трьох жанрових різновидах: «шкільні», художні і патріотичні пісні. За образно-тематичним наповненням вони доволі часто переплітались.

Найактивніше відбувався розвиток жанру хорової патріотичної пісні, в якій втілювались дух боротьби проти японських загарбників та визволення Батьківщини. Окрім вже згадуваних композиторів Лі Шутуна, Шен Сінгона, Сяо Юмея, Чен Хуна, Шу Мо, Ху Чжоу-шу, Мей Діна, які першими в роки революційно-воєнного двадцятиліття створювали пісні патріотично-революційної тематики, все ж вони звертались до цього жанру поки ще епізодично, в річищі розвитку «шкільних пісень», що виникли на засадах європейської музичної освіти як форма підтримки визвольних настроїв

китайського народу. Головною увагою їх творчості все ж залишалась концентрація довкола інших жанрів – сольної та ансамблевої інструментальної і оркестрової музики. Проте, вперше у музичному мистецтві Китаю виділилась когорта високопрофесійних композиторів-піснярів – Хуан Цзи, Сіань Сінхай, Ма Сіцун, Ньє Ер, Лю Сюй Ань, Гуан Вейжань, Чжан Шу.

Їх творчість, крім обов'язкового створення революційних пісень, позначалась зверненням до оспівування картин природи – тематики, що назавжди стала провідною в творчості всіх композиторів Китаю. 1940-і роки стали тим періодом розвитку китайської хорової творчості, коли, окрім використання досягнень західноєвропейських композиторів, розпочалось переосмислення багатовікових національних традицій, пов'язаних з інтонаційними, ладовими та метроритмічними особливостями народних пісень та їх інтеграції в тематику сучасного життя. Першими серед таких стали мініатюрні дво- або триголосі хорові пісні Чжао Юаньженя «Морська тиша», Лі Шутуна «Озеро Сіху», «Людина і природа», «Повернення ластівки», Сяо Юмея «Вечірня пісня» і «Танець зустрічі зими» для двоголосого жіночого хору та «Ніч на весняній річці». Музична мова цих пісень віддзеркалювала особливості інтонаційної специфіки народних пісень, що стало важливим для формування відмінної від європейської стилістики китайської хорової музики.

Виходячи з аналізу розглянутих зразків уважаємо, що поява пісень цих композиторів мала важливе значення на шляху підготовки до створення в Китаї нового жанру музичної творчості – хорової художньої пісні. Лю Ліхуе в праці «Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки» (2021) стверджує, що «Історія розвитку жанру китайської художньої пісні обумовлена композиторською інтерпретацію історичних подій, що відбулися в історії Китаю» [95, с. 218]. Цей період вона вважає часом народження нового для китайської музики жанру «як відображення доленосних подій в історії Піднебесної, що залишаються прихованими у музично-поетичному тексті» [95, с. 212] .

В літературних журналах «Читання для всіх» і «Чинити опір до кінця» відзначалось, що поезія і самі музичні тексти повинні бути максимально наближеними до народних пісень, і що перед композиторами постало завдання глибшого осмислення їх специфіки. В сучасному Китаї зареєстровано 56 народностей і 183 національні меншини (хоча на той час разом їх було поза сорок), в хоровому мистецтві перед композиторами одним з першочергових завдань постала проблема глибшого оволодіння специфікою окремих етнічних мов. Оскільки хорове мистецтво є колективною формою музичного самовираження, для вірного і злагодженого співу спочатку композиторам, а потім й кожному учаснику хорового колективу необхідно було скласти цілісну уяву про метроритмічні і мелодичні особливості пісень тих народів та етносів Китаю, які виконувались.

В кожній етнічній групі історично вже сформувались унікальні особливості свого мовного і співацького типу, які, безперечно, впливають на характеристики хорового виконання. Розуміння чинників впливу етнічних мов на хорове виконання завжди ефективно сприяє просуванню і популяризації хорових творів.

Коли в Китаї з'явились приклади перших таких хорових пісень (серед них, наприклад, пісня народності Ї – бірмансько-тибетської мовної групи з провінції Юннань «Гість здалека, будь ласка, залишайся» Мей Діна, або пісня Лі Шутуна «Прощавай», мелодію якої композитор запозичив від народності чжуанів[5] кінця XVIII ст.), китайські співаки не могли вповні збагнути специфіку її виконання. Для розкриття глибини оспіваних у цих піснях почуттів для хористів пріоритетним стало зосередження на змісті їх поетичного тексту, а не на особливостях музичної (мелодичної та ритмічної) складової ліричних мелодій. Через це при виконанні втрачалось збереження їх самобутності і краси неповторного національного колориту. В професійній творчості композиторів та професійного співу колективу виконавців важливим постає розуміння необхідності автентичного відтворення специфіки унікальних національно-

[5] Чжуани - одна з найдавніших народностей Китаю, має свою мову, що належить до південно-тибетської групи.

культурних особливостей пісень різних народностей. Саме за таких умов хоровий твір може здобути найширшої популярності.

Хорове мистецтво є способом ефективної кооперації роботи кількох голосів. Важливим у ньому постає злагоджене вираження емоцій засобами слова і музики та відтворення специфіки колористики національного співу. Для глибшого збагнення цих складових великою допомогою композиторам і керівникам хорів стала робота утворених у Китаї в різних провінціях наприкінці 1940-х рр. «Бюро досліджень народної музики». Крім збирання пісень різних провінцій і їх записування поки ще на паперових носіях, важливим у роботі «Бюро» стало вивчення поетичних текстів та публікація перших досліджень про них у матеріалах організовуваних конференцій літературознавців. Перший крок було зроблено. Згодом, після закінчення Культурної революції і використання фонографу, а потім й сучасних способів звукового запису, цю роботу було продовжено музикознавцями. Важливим у цьому стало те, що з використанням звукозаписувальної техніки для композиторів і виконавців з'явилась можливість чути автентичне виконання пісень різних народностей та осмислювати ритмічні та мелодичні особливості їх музичної мови.

Отже, усвідомлення особливостей мови різних народів та діалектів Китаю як частини національної культури стає відображенням специфіки їх національних особливостей у композиторській та виконавській творчості.

Творцем першої в Китаї професійної хорової пісні з антияпонської тематики став **Хуан Цзи** (1904-1938) – випускник Йєльської музичної школи і Берлінського коледжу, де майбутній композитор отримав різнобічну освіту і познайомився з перевагами західної системи музичного навчання. Хуан Цзи був серед тих, хто в числі перших долучився до організації музичної освіти в Китаї, а до кінця 1930-х рр. його вважали одним із найвпливовіших музичних педагогів, що на прикладах діяльності музичних інституцій Заходу заклав у Китаї основи для вивчення дисциплін «історія китайської музики», «музична естетика» та розробив курс «Пристосування західних методів композиції до

створення китайської професійної музики». В цьому курсі він урахував певні аспекти й щодо створення китайськими композиторами творів для хорового виконання. Сповнений невгамовної енергії і готовий на практиці відгукнутись на впровадження в рідному Китаї кращих досягнень західного музичного життя, Хуан Цзи, щойно повернувшись разом із Сяо Юмеєм і Цай Юаньпеєм після навчання в Німеччині, відразу розпочав викладацьку діяльність. Ректор першої в Китаї консерваторії Сяо Юмей запропонував йому викладати композицію на кафедрі музики Шанхайського університету і одночасно працювати на посаді директора Шанхайського національного музичного коледжу.

За великі успіхи в педагогічній та композиторській праці та за сповідування проголошеного урядом принципу «засвоювати спадок минулого та іноземного», Хуан Цзи називають фундатором національної музичної культури Китаю, фундатором новітньої музично-педагогічної школи Китаю і початківцем формування музичних творів Нової доби. Д'єн Пенхай у короткому покажчику «Хуан Цзи. Хронологія творчості» (1981) відзначав про значення жанрово-стильових відкриттів композитора у формуванні китайської художньої пісні [41], а Гоу Ін у праці «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи» (2007), характеризуючи створені ним неперевершені мелодії в дусі народних пісень, називає композитора «китайським Шубертом» [34, с. 9]. Ознакою китайської художньої пісні є звернення до національної поезії. Чень Менемен в праці «Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття» (2021) визначає, що Хуан Цзи значно розширив цю сферу, вперше в китайській музиці звертаючись у вокальних і хорових творах до поезій західних авторів [196, с. 190]. Географічно розширивши межі пізнання китайцями поетичного слова і застосувавши в творчості тексти поезій англійських та німецьких авторів, Хуан Цзи розширив арсенал музично-виражальних засобів і цим значно розвинув стилістику традиційних для китайської музики творів ліричного і трагедійного напрямів.

Усі дослідники творчості Хуан Цзи долучають його до першого покоління вихователів професійних китайських композиторів, що вже в першій третині ХХ ст. почали розвивати в Китаї європейські традиції в сенсі жанрово-стильових засад творчості. Серед засад західної музики вони виділяють аспекти програмності музичних творів і сферу вивчення та системного практичного застосування в творчості західноєвропейської поліфонії. Багато власних творів композитора до нашого часу визначаються як такі, що в історії розвитку китайської музики мають виняткове значення.

Серед перших творів Хуана Цзи як особливий скарб виділяється «Пісня супротивникам», створена на європейський зразок для чотириголосого (!) хорового виконання в супроводі фортепіано.

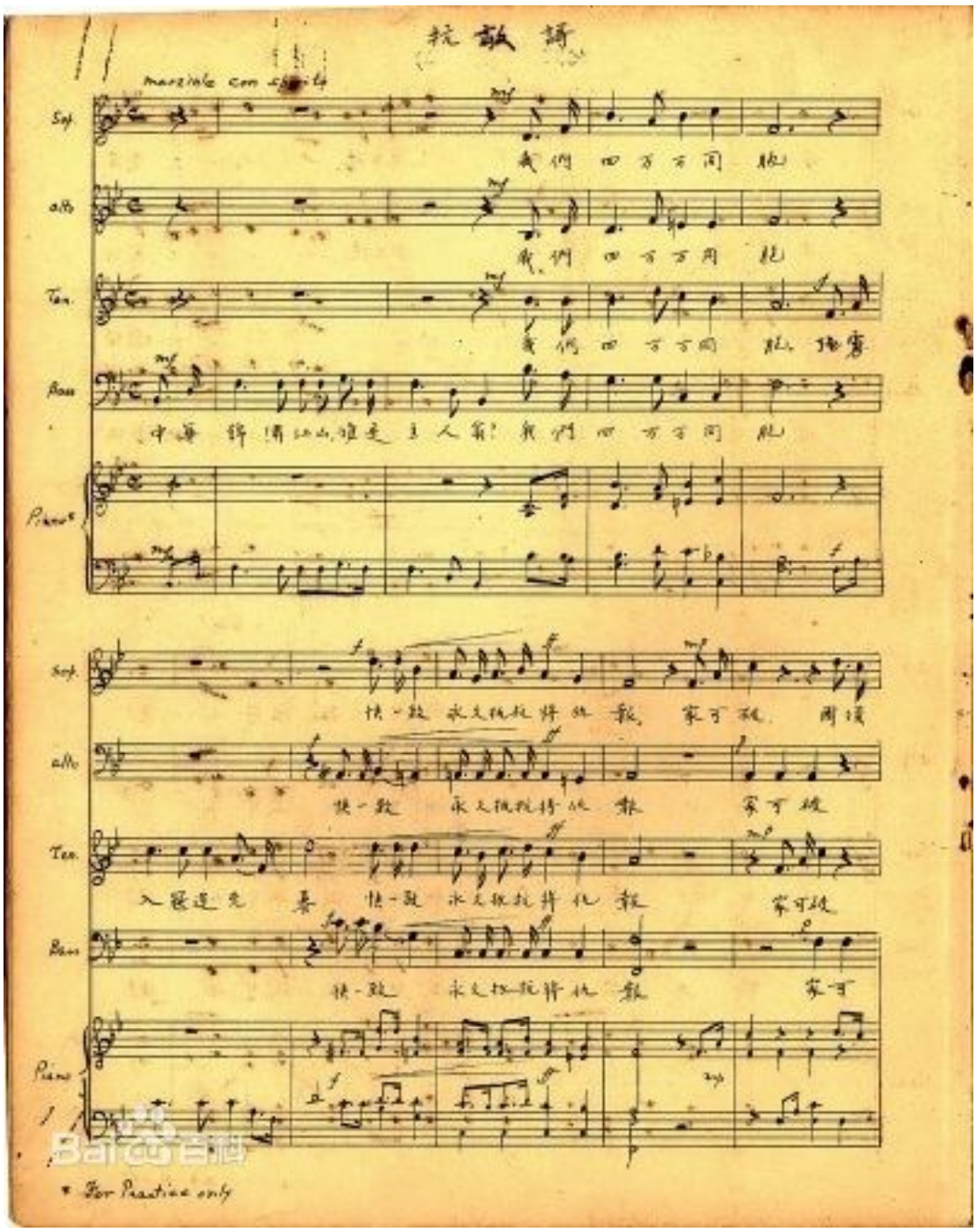
При створенні цього хору композитора привабили рядки поетичного тексту з давньої народної пісні «Хто господар китайської річки?», в якій йшлось про протистояння народу місцевості Шеньчжень ворогам і врятування своєї землі:

Хто господар розкішної китайської річки?
Нас разом 40 мільйонів співвітчизників!
Під Ку-І розбійники вступили в запеклий бій.
В нас досить відваги помститися!

Вдразу після інциденту, коли 18 вересня 1934 р. вороги вкотре вторглись на територію Китаю, Хуан Цзи зустрів слова цієї давньої пісні. Вони глибоко вразили його, оскільки були надзвичайно співзвучними тодішній ситуації («*Хто господар китайської річки?…, в нас достатньо відваги помститися*»). Взявши за основу давню мелодію, він вирішив цією піснею підтримати бойовий дух людей і в такий спосіб стимулювати їх готовність чинити опір. «Пісня супротивникам» була задумана для концертного виконання. Урочистий характер музики, маршова ритміка з лапідарними ходами в мелодії, Хуан Цзи долучають його до першого покоління вихователів професійних китайських композиторів, що вже в першій третині ХХ ст. почали розвивати в Китаї європейські традиції в сенсі жанрово-стильових засад творчості, коли тема по

черзі переходить від одного голосу до всіх інших – ці характеристики засвідчують про якісно високий професійний рівень твору, виконання якого потребувало спеціальної підготовки.

1934 р. в газеті «Нове життя» було опубліковано уривок чотириголосої хорової пісні Хуан Цзи «Пісня супротивникам» [118, с. 7].



Завдячуючи мелодійній красі і простоті теми, і головне – змістові тексту, пісня відразу поширилась в середовищах бійців, стала улюбленою і найбільш виконуваною по всій лінії фронту, а також і в концертних виступах заводських

хорових колективів. В «Антології китайської пісні» вона презентується як краща серед кращих авторських пісень не лише періоду японської окупації, але й серед загальної спадщини творів китайських композиторів патріотичної тематики.

Популярність пісні миттєво стала настільки всезагальною, що її знали і співали всі мешканці, хто виходив з протестами на вулиці і площі. Навіть незважаючи певні труднощі, адже пісня була створена для чотириголосого мішаного хору, в якому мелодія основної двотактової поспівки по черзі з незначними змінами звучала в кожному з голосів, переходячи від басів до сопранів, тенорів та альтів, люди з народу, що не володіли нотною грамотою, переробляли її для звиклого одноголосого співу. В масовому вуличному виконанні пісня звучала у вигляді чергування соло заспівувача зі словами «Хто господар китайської річки» і унісонного співу подальшого тексту.

Наслідком цієї спонтанної «народної» переробки стало те, що китайці почали вважати її однією з народних пісень, які дуже любили. Коли ж вони чули її виконання на концертах у версії Хуан Цзи – були переконані, що слухають чудове професійне аранжування улюбленої пісні. Композитор цьому неймовірно радів – про це знаходимо короткі думки серед оглядів музичних подій у Китаї з газети «Нове життя» 1934 р. в рубриці «Новини музичного жття» [118, с. 8]. Примітним стає, що ця газета не ставила собі за мету висвітлювати події суспільно-політичного життя держави і під гаслом «Новини музичного життя» першочергово надавала перевагу анонсуванню новинок в мистецькій сфері. Серед музичних подій у ній найбільше уваги приділялось проведенню великого числа концертів колективів, що виконували легку розважальну музику (йшлося про концерти естрадних оркестрів під керівництвом видатних приїжджих музикантів-емігрантів Давида Фрумсона, Мирона Селецького, Давида Гейгнера, Олега Лундстрема; сольних концертів актора і співака Олександра Вертинського, якому теж довелось провести багато років в еміграції. На цій характеристиці газети наголошує в своєму дослідженні Сун Жуй Лун [142, с. 136-138], цитуючи опубліковану на її сторінках думку:

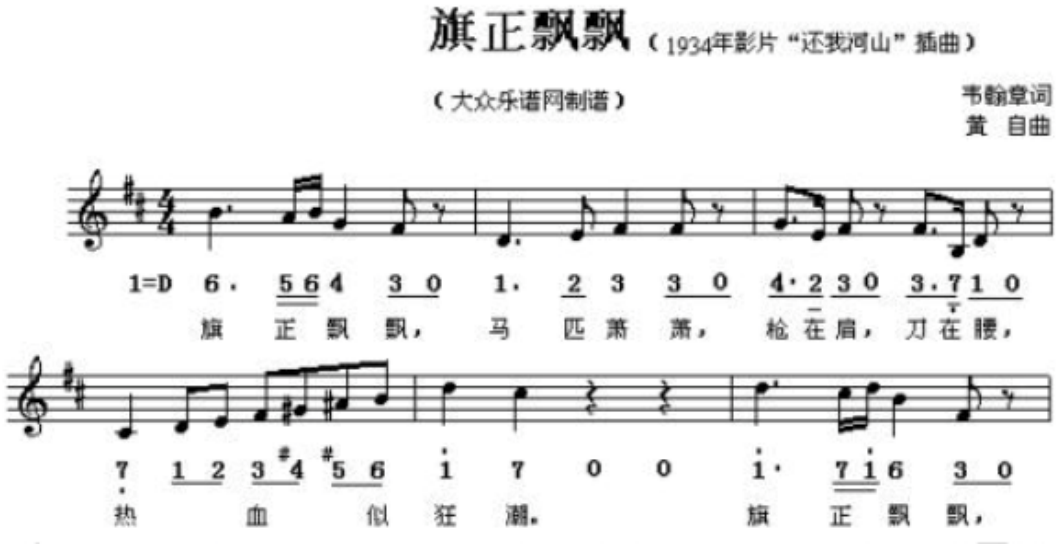
«Це був голод. Голод не шлунку, а нових форм і нових можливостей своєї реалізації» [142, с. 137]).

Тому, враховуючи специфіку спрямованості газети, тим більше важливим стає привернення уваги її дописувачів до висвітлення частки концертів класичної музики та анонсування концертів хорової музики – того виду музичного мистецтва, що на початку 1930-х років все ще продовжував вважатись новим для Китаю. Саме з декількох, доволі скромних таких упоминань знайшлась інформація про наче б то «народне» походження «Пісні супротивникам» Хуан Цзи і про факти проведення концертів з хорових пісень професійних композиторів та перших виконань у них декількох найбільш улюблених пісень. З цієї газети дізнаємося й про те, які саме з хорових антияпонських пісень професійних композиторів відразу здобули всенародного визнання.

Слідом за «Піснею супротивникам» цього ж 1934 р. композитор створив пісню «Прапор майорієє», також для чотириголосого хору. Цього разу слова були взяті з поезій популярного сучасника композитора, Вей Ханчжанга і дещо перероблені самим автором:

Прапор майоріє, заграє.
Коні маленькі.
Пістолет на плечі, Ніж на поясі.
Кров гаряча.
Вставай! Країна зруйнована, моя сім'я в біді!

Насамперед, композитор у цій пісні дотримався давньої традиції слідування за прозовим текстом і тому – створення лаконічної, в традиціях народної поезії, форми мелодії неквадратової будови зі строфою в п’ять, замість передбачуваних для заспіву пісні чотирьох тактів. Зручності співати її під час маршування надає маршовий ритм мелодії і будова з двох фраз: 2 + 3 (такти 1 – 5):



Використання елементу підвищення VI і VII щаблів у сі-мінорі в четвертому такті мелодії створює ефект розширення квадратової 4-тактової фрази шляхом уведення немов емоційно необхідного висхідного пасажу. Також пригадаємо тут й думку Гун Лі щодо розвитку пентатонних ладів як передісторії ладового мислення китайських музикантів, яка, досліджуючи приклади використання ними дорійського, лідійського і міксолідійського ладів намагається довести про «самоцінність й досконалість китайської музичної системи, побудованої відповідно до національних особливостей світосприйняття та художніх уявлень [37, с. 55]. Мелодії цієї пісні властива символічність у побудові інтонацій. Сформовані у фортепіанному вступі висхідні інтонації набувають розвитку в матеріалі хорового викладу пісні. В цих інтонаціях, немов у символічних знаках, відчувається презентація центральної ідеї твору – згуртування людей для подолання смертельної небезпеки і виказування всенародної любові до Батьківщини.

Слова смутку, обурення і готовності вступити в бій «*Вставай! Країна зруйнована, моя сім'я в біді*», що маршуючи співалися великим військом, посилювали почуття необхідності негайного захисту свого народу, сприяли піднесенню духу ненависті до ворогів і підіймали багаточисельні війська до боротьби проти жорстокого нападу японців. Співаючи її великими загонами, китайські воїни відважно виходили в бій.

Невдовзі після початку війни в січні 1934 р. було знято короткометражний художній фільм «Поверни мої гори та річки». Після створення пісні Хуана Цзи «Прапор майоріє» та спостереження миттєвого зростання її популярноності (це вбачалось у великій силі емоційного впливу на слухачів художніх якостей музики) було вирішено включити цю мелодію композитора до музичних інтермедій кінострічки. Інформацію про це надала газета «Новини життя». Звучання пісні в художньому фільмі додало їй ще більшої відомості.

В умовах розгортання війни газета, що проіснувала майже 28 років (перший її номер вийшов 1907 р.) і висвітлювала в основному напрями розвитку розважальних видів мистецтва, почала втрачати свою актуальність. Від початку 1935 р. редакційний відділ газети було ліквідовано, а газету закрито. Натомість від цього часу було засновано «Музичний журнал», який було вирішено випускати щотижня і, зокрема, висвітлювати в ньому музичні новини, що торкались військових подій. Серед іншого, в журналі публікувались тексти патріотичних пісень, що могли сприяти піднесенню духу боротьби і допомагали наближувати перемогу, серед таких – пісень Хуан Цзи і Ньє Ера.

Саме в хорових піснях Хуан Цзи найбільш яскраво проявив свій композиторський хист – в тому найбільш затребуваному в цих роках жанрі професійної творчості, до якого лише розпочинали звертатись китайські композитори. Напевно, ним могло бути створено ще багато яскравих хорових творів, адже це була саме та галузь, до якої композитор від самого початку тяжів найбільше, і напевно, він би вніс у розвиток хорової творчості Китаю свій коштовний внесок … Але Хуан Цзи був непримиренним борцем за свободу і під час першої хвилі китайсько-японської війни загинув у надто молодому віці, залишивши по собі всього лише декілька пісень. Та навіть ці кілька прикладів засвідчують про високий художній смак, силу творчої фантазії і професійний рівень композитора та, нажаль, про нездійсненність його повнішої реалізації.

Серед творців кращих перших пісень антияпонської тематики виділимо також творчість композитора і педагога з Сичуані **Лю Сюй Ана** (1905-1985).

Діяльність цього мистця була пов’язана в основному із педагогічною працею. Його запрошували працювати на посаді професора композиції до кращих музичних навчальних закладів Китаю. Свій важливий внесок він зробив у виховання молодих музикантів Сучжоуського інституту соціальної освіти, Коледжу культури і освіти Сунаня, Університету Східного Китаю, Пекінского університету мистецтв, завершивши свою працю в Пекінській музичній консерваторії.

Серед хорових композицій Лю Сюй Ана виділяється триголосий твір «Балада про Велику китайську стіну», створений 1937 р. в Шанхаї. На відміну від свого попередника Хуана Цзи, цей композитор перенісся зі сфери ладових і поліфонічних пошуків у галузь експериментування над жанровими особливостями творення форми, пов’язаної з баладним жанром. Заслуга Лю Сюй Ана полягає в першості серед китайських композиторів, хто звернув увагу на широкий спектр можливостей перенесення мальовничо-емоційних, звукозображальних і формотворчих характеристик жанру балади в сферу хорової творчості. На перший погляд, мелодія цього твору, що зберігає форму швидше мініатюри, продовжує розвиток жанру китайської хорової пісні. Але при глибшому аналізі його «Балади» приходимо до висновку, що цей твір презентує початок у китайській хоровій творчості ознаки нового жанрово-стильового напрямку.

Композитор створював «Баладу» в той час, коли весь музичний Китай вступив в еру захоплення європейським романтичним мистецтвом та, особливо, творчістю свого кумира Фридерика Шопена. Наприкінці життя Лю Сюй Ан згадував у своїх опублікованих спогадах, що добре знав і музику вокальної балади Ф. Шуберта «Лісовий цар», і музику (можливо усіх чотирьох) фортепіанних Балад Шопена. Як викладач композиції, в цих творах він відразу відчув переваги використання для драматичного розвитку музичного матеріалу «вільної одночастинної форми балади з її незалежним від традиційних норм творення форми, переваги спирання на фольклорні та національні образи рідного Китаю та можливість їх описати, немов картину, музичними звуками»

[Лю, с. 32]. Також композитор захоплювався англійською (поезії В. Вордсворта, С. Тейлора і Р. Саупа) і німецькою романтичною поезією Й. Гете, Й. Гердера і Ф. Шиллера, що були творцями своїх національних поетичних балад. Він спостерігав, скільки творів європейських композиторів з'явилось при використанні текстів цих поетів і створенні на їхній основі різноманітних сольних та хорових пісень, та навіть, оминаючи безпосереднє використання поетичних текстів, інструментальних творів.

Важливим для композитора було знання історії своєї національної літератури, відомої ще від III ст. і дуже популярної в народі китайської «Балади про закоханих метеликів» про любов красуні Лян Шаньбо і відважного Чжу Інтая. Мелодія пісні «Закохані метелики» до цього часу постає однією серед найбільш знаних і улюблених у Китаї. З першим її професійним опрацюванням ми зустрілись у творчості першого напівпрофесійного композитора-саксофоніста Фань Шенці. До цього часу ця його п'єса вивчається всіма студентами-саксофоністами і виконується професійними виконавцями в концертах; а потім й в аранжуваннях інших композиторів для фортепіано, скрипки, і навіть труби. Проте, справді масштабне професійне музичне втілення цього сюжету з'явилось значно пізніше – лише 1959 р. в Шанхаї, коли за її мотивами була створена симфонія для струнних «Лян-Чжу». В ній уперше використано поетичну форму літературного мистецтва Китаю XV ст. «римованої балади». Особливістю виконання симфонії стало чергування декламації поетичного тексту і сольного співу (в виконанні актора, що був одночасно виголошувачем римованого тексту і співаком) з інструментальними інтермедіями струнних. Крім цього, важливим при виношуванні ідеї створення хорової «Балади про Велику китайські стіну» для Лю Сюй Ана став фактор появи в китайській професійній композиторській творчості перших фортепіанних балад («Балада про квіти» Лі Цю Чженя (1910-1966).

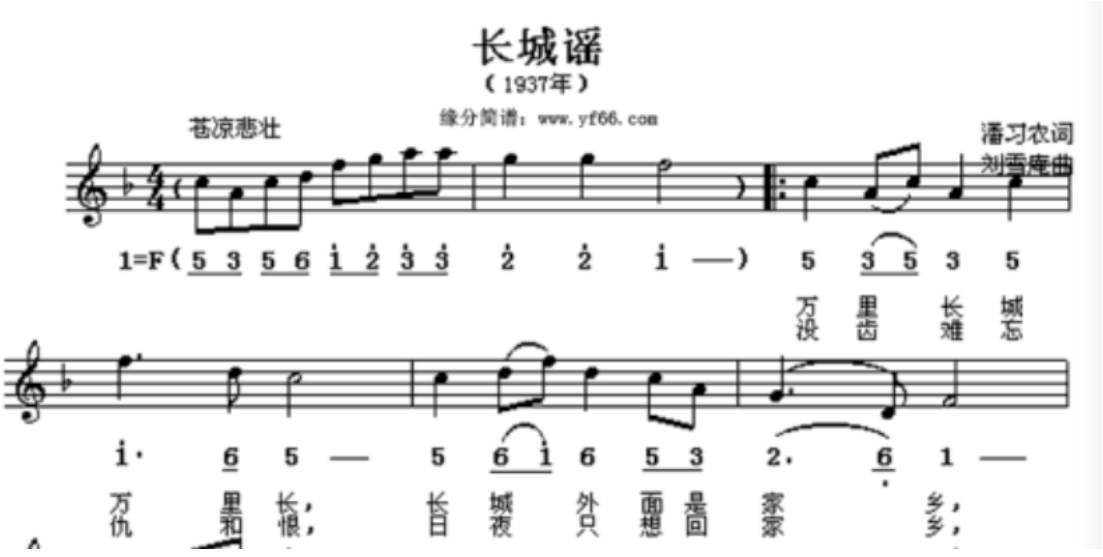
Таким чином, під впливом цих різноманітних факторів у зовсім ще молодого композитора Лю Сюй Ана почала визрівати ідея створення хорової композиції в баладному жанрі. В цій роботі його приваблювала можливість

протиставлення двох начал: відтворення глибокого драматизму воєнної ситуації і ліричного зображення мальовничої китайської природи, на тлі якої відбувались ці події, а також можливість фантазувати, послідовно використовуючи епізоди описів реального сьогоденного життя і мальовничого фантастичного (як невід'ємного атрибуту давніх балад). У баладі Лю Сюй Ана фантастичне – це образ величезного Змія, що згідно з наіональною міфологією постає найважливішим захисником і покровителем китайців. У формі дракона збудована Велика китайська стіна. Поштовхом для створення композитором хорової балади стало знайомство з текстом вірша Пан Сінона:

Велика Китайська стіна!
Велика Китайська стіна!
Сьогодні мій дім
Поза межами Великої Китайської стіни!

Дл тексту цього вірша Лю Сюй Ан створив невибагливу мелодію: пентатонний мажорний лад (фа мажор), чотиридольний метр, доволі простий ритмічний малюнок з рівномірним чергуванням восьмих і четвертних тривалостей, подекуди з властивим для маршової пісні включенням ритмічної моделі «четвертна з крапкою – восьма тривалості» і характерне для китайських народних пісень закінчення думки плагальним мелодичним зворотом II – VI – I сприяють комфортному запам'ятовуванню і виконанню цього твору.

Мелодія хорової пісні «Балада про Велику китайські стіну»:



Ці характеристики споріднюють наближену до фольклорної мелодії балади китайського композитора з традицією творення мелодії давніх англійських і німецьких народних балад доби Відродження як одноголосих пісенно-танцювальних мелодій. В ході історичного розвитку мелодії європейських народних балад поступово втрачали зв'язок з танцювальністю і виконувались попеременно співаком-солістом і групою співаків з можливим супроводом музичного інструменту. Наближуючись за формою його улюбленої вокальної балади Ф. Шуберта «Лісовий цар» і фортепіанних балад Ф. Шопена, Лю Сюй Ан створив власну вільну одночастинну форму, в якій наблизився до форми поєднання контрастних епізодів з наскрізністю. Улюблена пісня Лю Сюй Ана стала свого роду символом перемоги китайського народу в багатолітній війні з японцями. В пам'ять про перемогу її вже близько 90 років щорічно виконують під час меморіальних концертних урочистостей.

В ситуації зростання антияпонських суспільних настроїв «національного порятунку» і відчуваючи найбільшу потребу в виконанні хорових творів, в 1930-х – на початку 1940-х рр. провідним жанром творчості патріотичну хорову пісню обирає **Сіань Сінхай**. Музикознавиця Гуан Сінь у статті «Антияпонські військові пісні» відзначає, що в прогресивних мистецьких колах постійно виголошувалась думка: «Хорова музика Великого Китаю повинна стати головним об'єктом творчості композиторів. Їм доручено сприяти зростанню хвилі визвольного руху методом організації масового співу» [36, с. 29]. Сіань Сінхай був одним з тих, хто особливо чуйно відгукнувся на цю проблему. Вже самі назви його хорових пісень яскраво промовляють про звернення композитора до цієї тематики: «Пістолет для стрільби червоних», «На горі Тайхан» (однієї з місцевостей, де відбувались винятково кровопролитні події), «Армійська пісня спасіння Батьківщини», «Ідіть за ворогом та знищуйте його» та ін. Характеризуючи ці пісні, узагальнимо такі спільні риси: усі теми пісень є особливо лаконічними, з переважанням властивої для маршування пунктованої ритміки, мелодійні і тому легкі для

запам’ятовування та швидкого розучування і виконання, написані переважно в формі двох коротких куплетів.

Вельми примітною в сенсі створення пісень патріотичної тематики є творчість одного з найвеличніших композиторів **Ма Сіцуна** (1912-1987), який, як і Сіань Сінхай від самого початку китайсько-японської війни став активним учасником антияпонського руху. Талановитий скрипаль відкрито висловлював свій протест проти правління уряду Гоміньдану і створив ряд патріотичних хорових пісень та обробок китайських народних мелодій. Хоча більшість творів з його композиторської спадщини присвячена скрипковій музиці, все ж упродовж життя, та особливо в роках війни з Японією він свідомо звертався до жанру хорової пісні, кожна з яких постає прикладом художньої імпровізації на теми китайських народних пісень. У спогадах Ма Сіцун писав: «Нове в творчості приховується в тій мові, що є найближчою і найзрозумілішою народним масам, а це – його народна творчість … Ми не витісняємо те, що «вже віджило», а лише обираємо нові форми для його втілення в своїх творчих фантазіях» [110, с. 81]. Новим для композитора став метод опрацювання мелодики народних пісень в умовах його найулюбленішої стилістики імпресіоністичної музики. Цього композитор досягав, застосовуючи імпресіоністичний прийом гри ладів шляхом вуалювання пентатоніки в європейському мажорі чи мінорі.

Окрім концертно-виконавської, композиторської, диригентської і педагогічної діяльності в роках японської агресії Ма Сіцун багато праці присвятив хоровій творчості. 1938 р., подорожуючи вздовж річки Донг як диригент аматорського хорового колективу, він написав для нього пісню «Гімн патріотів». Як композитор і диригент Синоської філармонії, Ма Сіцун активно співпрацював з кращими поетами років антияпонського руху Сюй Чі і Джін Фаном, з якими близько потоваришував, коли працював редактором «Музичного тижневика» газети «*Sing Tao Daily*» («Співайте пісні Дао щодня»). На тексти поезій Сюй Чі 1940 р. він написав і опублікував хорові пісні «Світло демократії», «Танець з шаблями», а пісню «Шиюй» (ім’я дівчини) особисто

присвятив одній з найвідважніжих героїнь, про сміливість якої в народі складали легенди і оспівували в піснях; цього ж року на вірші Джін Фана Ма Сіцун створив дві великі патріотичні хорові пісні «Батьківщина» (для двох хорів) і урочистий хор «Весна».

Період 1940-х рр. характеризується виникненням сотень героїко-патріотичних пісень антияпонського змісту. Серед творів інших провідних композиторів назвемо Ньє Ера (1912-1935) та його пісні «Вставай, хто не бажає більше рабства») і «Марш добровольців», що стала Державним гимном Китайської Народної Республіки; Чжан Ханьхуй «На річці Сунгарі» про трагічні події і загибель людей 18 вересня 1935 р.; Чжан Шу «Марш антияпонської війни», «Захистимо Батьківщину», «Друзі, на фронт» та ін., усі з яких характеризують близькість до народної пісні, лаконічність фраз, пружна маршова ритміка і прихильність до стислої форми приспів-заспів. Ці пісні презентують зразки професійного, значно вищого художнього рівня та ширшої тематики, аніж лише для масового співу під час демонстрацій.

Після переможного завершення війни китайський народ став на шлях відбудови країни. Значні зміни відбувались у музичному житті, зокрема в сфері хорового мистецтва. Від 1953 р. центральний уряд інтенсивно зайнявся організацією запрошень іноземних фахівців з хорового мистецтва до Китаю з метою розбудови фахової хорової освіти і відрядженням китайських композиторів та диригентів для навчання за кордоном. Жанри «шкільних», революційних пролетарських і пісень антияпонської тематики почали витісняти нові крупні жанри, що засвідчували вищий професійний ступінь створення хорової музики, які з'являлись під впливом західної культури: хорова сюїта, що складалась з ряду закінчених за формою і побудованих на матеріалах народних пісень п'єс (краща з них – сюїта «Великий похід», створена колективом композиторів Чень Геном, Шен Мао, Тан Хе, Лі Юйцюєм і поетом Сяо Хуа), кантата («Жовта ріка» Сіань Сінхая) і ораторія (Хуан Цзи «Вічна печаль»). Усі ці твори продовжували традицію звернення до народних джерел, оспівування духу незалежності китайського народу в його боротьбі з ворогом і презентували

продукти творчості колективного співавторства.

Динамічний розвиток хорового мистецтва перервало десятиліття Культурної революції.

Висновки до другого розділу

В першому підрозділі «*Вплив діяльності українських музикантів на становлення хорового мистецтва Китаю*» розглянуто аспекти діяльності найяскравіших представників української громади, що опинились у Китаї в пошуках здобуття політичної свободи, спокійного місця праці і можливості розвитку власної творчості. Для цього було опрацьовано праці українських науковців і китайських періодичних видань з Хейлундзянського архіву. Віднайдено факти відкриття українцями культурних та освітніх інституцій. В сенсі впливу українських музикантів на становлення хорового мистецтва Китаю досліджено діяльність українського артиста і режисера К. Мирославського, його постановки українських музично-драматичних вистав з хоровими номерами, опер С. Гулака-Артемовського і М. Лисенка; суспільно-культурну і диригентсько-хорову діяльність видатного українця Степана Кукурузи, який у першій третині ХХ ст. найбільш активно сприяв продовженню розвитку на теренах Китаю українського хорового мистецтва і опосередковано вплинув на продовження процесу інтеграції хорового співу в китайську культуру; діяльність В. Лукші як диригента українського хору; про проведення свят на честь роковин Т. Шевченка.

Розглянуто також відродження культурних контактів Китаю та України в сфері хорового мистецтва періоду кінця ХХ-ХХІ ст. до початку повномасштабної війни в Україні, перервану можливість популяризації в Україні творів китайської хорової музики і української в Китаї, що могло б і надалі сприяти глибшому взаємному збагаченню музичних культур Китаю і України та духовному зближенню двох талановитих народів.

В другому підрозділі «*Роль шкільних пісень і пісень антияпонської тематики в розвитку хорового мистецтва Китаю*» період середини 1930-х –

кінця 1940-х рр. визначено як перший якісний оберт у процесі становлення хорової творчості китайських композиторів, пов'язаний з розвитком національно-визвольної боротьби під час антияпонської війни 1931-1949 рр., піднесенням антиімперіалістичних настроїв у суспільстві, в розробці дій щодо найшвидшої «модернізації» усіх сфер життя держави. В розвитку хорового мистецтва, це позначилось у впровадженні в шкільне навчання завезених з Японії «шкільних пісень», на розумінні визрілої ситуації впровадження колективного виконання пісень і створення для цього нових професійних зразків. Композиторів Сяо Юмея, Сіань Сінхая, Ньє Ера і Ши Мінсіня визначено як перших професійних аранжувальників та творців обробок китайських народних пісень для багатоголосого хорового виконання, про значення їх творчості в становленні традиції китайського багатоголосого співу. Спів пісень антияпонської тематики сприяв розширенню практики повсюдного колективного співу і початку розвитку нового для китайського мистецтва виду музичної творчості, який призвів до визрівання думок про необхідність виховання в Китаї професійних хорових співаків та диригентів.

В третьому підрозділі «*Основні тенденції розвитку хорового мистецтва в творчості перших професійних композиторів Китаю: жанрові, образно-тематичні пріоритети і стильові ознаки*» виділено відкриття у вищих навчальних закладах перших відділів професійної підготовки хористів, відзначено розвиток хорової пісні в трьох жанрових різновидах: «шкільні», художні і патріотичні пісні, початки звернення в хоровій творчості до оспівування картин природи, переосмислення багатовікових національних традицій, пов'язаних з інтонаційними, ладовими та метроритмічними особливостями народних пісень різних народностей Китаю, використання стилістики імпресіоністичної музики, започаткування нових для китайської хорової творчості жанрів – хорової балади, сюїти, кантати і ораторії.

Усі ці твори продовжували традицію звернення до народних джерел, оспівування духу незалежності китайського народу в його боротьбі з ворогом і презентували продукти творчості колективного співавторства.

РОЗДІЛ 3
РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ НОВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ

3. 1 Хорова творчість композиторів кінця XX – початку XXI століття: розширення образно-тематичної і жанрової палітри, специфіка музичної мови

Від кінця 1980-х рр. в умовах прийдешнього мирного життя держави Китай поступово зміг перетворитися з однієї з найбільш відстаючих у найбільш сильну в економічному та культурному поступі світову державу. Невдовзі після закінчення Культурної революції динамічно почала розгортатись друга хвиля відкритості Китаю до зовнішнього світу, в усіх площинах життєдіяльності стрімко активізувалось його діалогічне спілкування із Заходом, інтенсифікувались міжнародні культурні обміни.

Розвиток жанру патріотичної і революційної сольної вокальної та хорової пісні в Китаї значно пригальмувався лише від кінця 1980-х рр., коли в умовах довгоочікуваного мирного життя немов притушувалась потреба акцентування уваги композиторів на створенні пісень означеного змісту. Від цього часу в розвитку китайського хорового мистецтва в річищі засвоєння здобутків сучасного західноєвропейського письма та модернізації композиторських і виконавських прийомів у хорових творах китайських композиторів спостерігаємо ознаки «деполітизації» хорової пісні та спрямовування її потреб до тематики прийдешньої сучасності.

Від перших років після закінчення Культурної революції значно розширилась тематика хорових пісень, перемістивши акцент на оспівування сучасного життя. Серед найпоширеніших тем – радість праці (серед таких видзначимо появу великої кількості пісень селянської тематики), про дружбу, спортивні зустрічі та змагання, студентське життя, про давніших національних історичних героїв, а подекуди й про найбільш улюблених героїв з міфологіччних сюжетів, і звісно, хорових пісень, присвячених змалюванню

образів природи. Особливу увагу китайські композитори почали приділяти створенню хорових пісень для дітей. Від цього часу також збільшилась кількість пісень релігійної тематики, які виконувались під час проведення Богослужінь у християнських і буддійських храмах, збільшилось число їх виконання в концертних програмах. Відновилась практика влаштовування змагань хорових колективів, розпочалась масштабна організація проведення державних конкурсів хорової пісні.

На цьому етапі здійснення в музичному мистецтві реформ і нових відкриттів, створення і виконання хорових композицій, заснованих на мелодіях народних і популярних авторських пісень мало особливо важливе значення.

Одним з наслідків інтенсифікації міжнародних культурних обмінів став масовий притік до Китаю пісень в версіях хорового опрацювання із ближнього та далекого зарубіжжя. Швидко поширюючись китайськими землями і неодмінно здобуваючи великої популярності, ці твори викликали в середовищі китайських композиторів нестримне прагнення до створення своїх національних зразків. Крім активнішої популяризації власної творчості, композитори переслідували значно вищу мету – розширити впливи китайської національної хорової музики на міжнародній арені. Спостерігаючи за розгортанням цього процесу і розвиваючи думки про адаптацію в музичному мистецтві Китаю народних і популярних пісень для хорового виконання, китайський дослідник Лі Тін у статті «Дослідження нових китайських хорових творів та концертних виступів хорових колективів в еру Новітнього Китаю» (2023) зауважував: «Поширення популярних хорових пісень у Китаї сприяло не лише розвитку рідної музичної культури. Це справило великий вплив на творчість наступних поколінь композиторів і навіть на стан розвитку музичної індустрії сьогодні» [82, с. 20]. Дослідник навіть висунув думку про те, що в змаганні за першість з модною популярною музикою, що розвивалось пліч-о-пліч з академічним мистецтвом, хорова пісня ставала значно більше актуальною і питомою, оскільки, успадковуючи національний архетип високої

духовності та вищих національних ментальних цінностей, завжди тісно пов'язувалась із сучасним повсякденним життям.

У хоровій творчості композиторів період від кінця 1980-х рр. відзначається поєднанням етнічного стилю музичної мови із синтезуванням західних і східних традицій. Найбільш яскравим виразником цього стали царювання пентатоніки, що органічно вписується в західноєвропейську гармонію. Хорова творчість китайських композиторів позначилась експериментуваннями з пентатонним ладом шляхом альтерації його щаблів та розбудовою гармонічних вертикалей, інколи розробки пентатонної мелодії супроводом з атональними гармонічними послідовностями, поєднанням специфіки традиційних метроритмічних фігур з елементами сучасних композиторських технік (наприклад, додекафонії пуантилізму тощо), застосуванням для посилення етнічного фактору прийому свободи метроритмічного нюансування, інколи навіть ритмічної імпровізаційності, а також найширше застосування в фортепіанному чи оркестровому супроводі методу наслідування звучання тембрової палітри китайських національних інструментів.

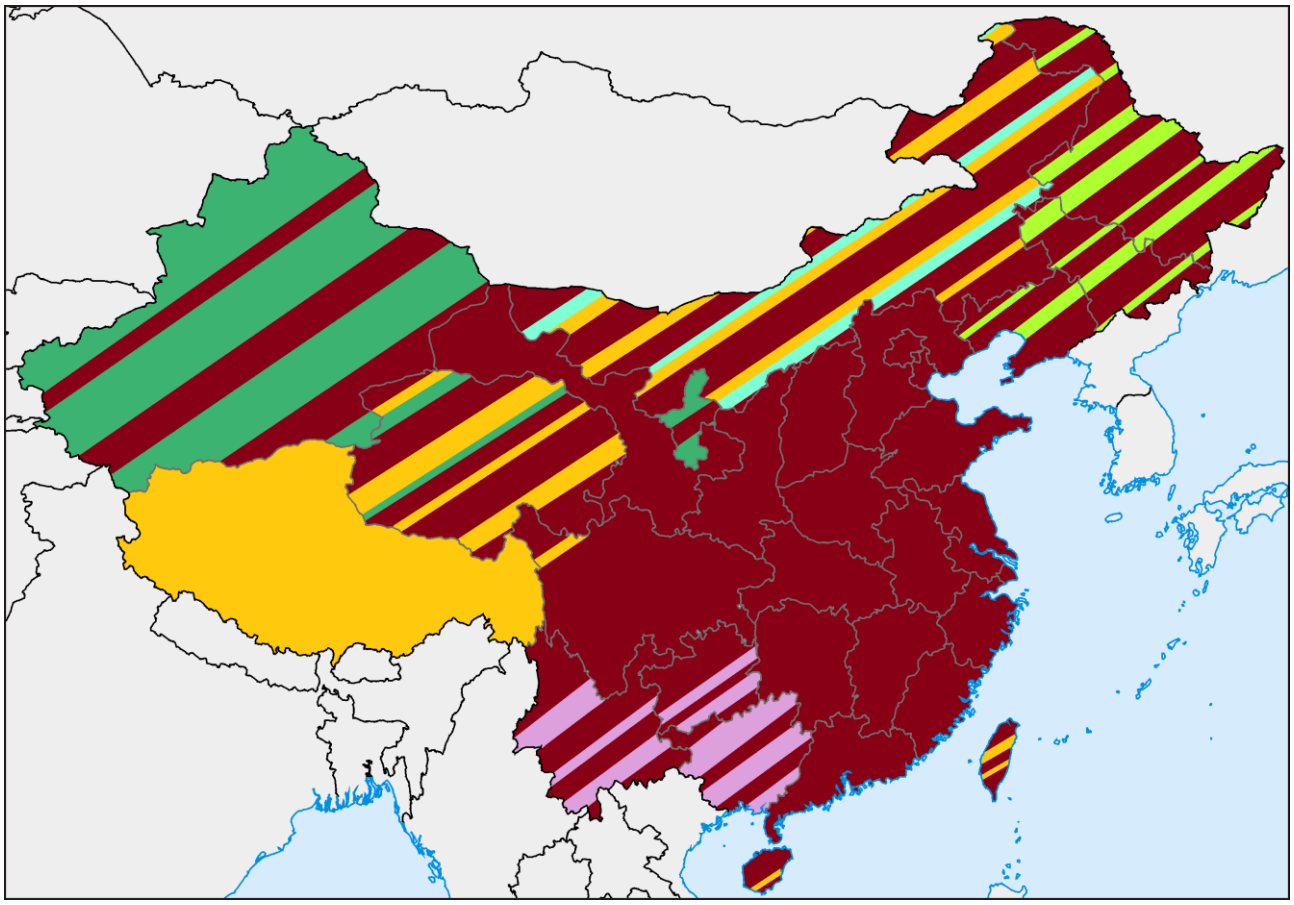
Значне розширення тематики хорових пісень призвело до нечуваної популяризації хорової творчості та включення оновлених зразків до загальносвітових концертних і конкурсних програм.

В цей період утворились і давали концерти безліч хорових колективів – професійних, що за державної підтримки здійснювали регулярну концертну діяльність. Багато хорів утворилось у консерваторіях, на музичних факультетах університетів, у коледжах та музичних училищах. Велику концертну діяльність розгорнули хорові колективи з труп оперних та інших театрів, які окрім участі в театральних постановках багато виступали поза межами театрів. Серед багатьох прикладів наведемо хоча б концертні виступи хору Китайського театру пісні і танцю в супроводі великого симфонічного оркестру Пекіна. Лише в період перших десяти років XXI ст. силами цього великого колективу було проведено близько сорока концертів у Пекіні та інших містах, в яких, зокрема,

прозвучало багато опрацювань народних пісень та улюблених популярних пісень: «Місяць представляє моє серце», «Вдячне серце», «Моє китайське серце» та ін. [82, с. 18].

При будинках культури, немузичних навчальних інституціях та інших установах сформувалось багато аматорських хорів. Велику концертну діяльність незалежно від храмів почали здійснювати й церковні хорові колективи.

Сьогоднішній майже півторамільярдний Китай (теперішня кількість населення держави становить 1,413 млрд. осіб) є країною, де співіснують багато різних, тісно переплетених між собою релігій. Співіснуючи впродовж віків, релігії поступово наближувались одна до одної, знаходячи своє місце в системі утворюваного релігійного синкретизму.



На мапі коричневим кольором позначено народні релігії конфуціанство і даосизм, жовтим – буддизм, темнозеленим – іслам, світлозеленим і рожевим – релігії національних меншин.

Найбільш поширеними серед релігій Китаю є буддизм; даосизм, над яким панує світоглядна естетична концепція Конфуція з проголошенням ідей порядку і справедливості в усьому та непорушності закону про поштивість і шанування старших; іслам і християнство. Китайське суспільство інтегрувало філософію конфуціанства і релігії даосизму та буддизму в одну релігійно-філософську систему. Впродовж тривалого історичного розвитку держави релігійна культура завжди була важливою складовою її ідеології і культури. Віряни кожної з конфесій мають свої традиції і самостійно діючі релігійні громади та організації. З утворенням КНР (1949) китайським урядом було розроблено положення про свободу віросповідання, при Академії суспільних наук створено інститути релігієзнавства з відділеннями дослідження суспільної і художньої діяльності кожної з релігійних громад; 1994 р. розроблено «Положення про контроль за релігійною діяльністю і місцями проведення релігійних обрядів».

В сучасному Китаї в сукупності налічується півтори тисячі даоських храмів, де продовжується ритуальна практика і здійснюються обрядові культові дійства з музикою і співом. Ці заходи стали частиною державних культів, під час яких в супроводі традиційних ударних інструментів (дзвін тангу, барабани гангу і баньгу та подібний до однобічної литаври мембранний сянцзяогу) монотонно наспівуються сакральні тексти.

Повсюдне поширення *буддизму* розпочалось у Китаї від I ст. до н. е., поступово ставши найвпливовішою серед інших релігій і найпоширенішою серед національних меншин. Найбільше його сповідують мешканці національності хань. Поширюючись усією територією Піднебесної, до теперішнього часу вже споруджено понад 13 000 буддистських храмів і монастирів. Найдавнішим з них є храм Баймаси (Білого коня) в м. Лоян, провінція Хенань. 1953 р. в Пекіні при монастирі Фаюаньси, де найбільше згуртовуються його віряни, було засновано Інститут китайського буддизму, завданнями якого стали, зокрема, вивчення музичних традицій і підтримка контактів китайських буддистів з відповідними громадами світу. Музичними

характеристиками буддійських культів є наближений до медитативного спів та інструментальні імпровізації для специфічних танців з одноманітним набором ритмічних малюнків у супроводі кам'яних гонгів, флейт і струнного циня.

Від VII ст. в Китаї спостерігаються зачатки проникнення католицизму, який масштабно поширився в період «Опіумних воєн» від 1840 р. і до сьогодення охоплює близько 5 млн. мешканців. З початком релігійної діяльності іноземних місіонерів від кінця XVI ст. в Китаї розпочалось поширення *християнства*. В теперішній час для 100 000 християнських вірян (переважно представленим католицизмом) існує близько 12 000 церков, більшість з яких перетворено в місця туристичного бізнесу.

Всі конфесії складає багатонаціональне представництво, кожне з яких має високий рівень культурного розвитку і зберігає свої особливі традиції. Всі народності зберігають традиції китайських національних свят, основними з яких є свято Нового року (або Свято весни), під час якого особливо багато виконується музичних номерів з тибетської опери; Свято факела з улаштуванням пісенних турнірів; дуже давнє Свято Середини осені, коли в вересні відзначають закінчення збирання врожаю і святкують його як свято єднання родини; Свято води 14 квітня Фо-шуй з ритуалом обливання один одного водою і побажанням здоров'я та благополуччя. Серед інших – День поета «Дуань-у» для возвеличення всенародного улюбленця, поета Цюй Юаня (475-221 рр. до н. е.) та ушанування пам'яті про нього.

Усі свята супроводжуються співом одноголосих пісень, лише у буддистів спостерігається колективний спів пісень, але теж одноголосий. Традиція багатоголосого хорового співу пов'язана в Китаї лише з діяльністю християнських общин.

Серед найважливіших осередків, де відбуваються християнські богослужіння з хоровим співом, вважається церква Сіменлі, споруджена в III ст. в одному з найкрупніших і найбільш стародавніх міст Хенані в м. Кайфен. Сьогодні Кайфен постає основним центром поширення християнського вчення і збереження церковного багатоголосого хорового співу.

При церкві існує хор, духовий та оркестр народних інструментів, які супроводжують Богослужіння, беруть активну участь у музичних фестивалях та проведеннях народних свят. З хором працюють досвідчені диригенти – випускники Хенаньського університету, що проводять заняття з розучування хорових партій, вдосконалення вокальних виконавських навичок, відпрацювання злагодженого колективного виконання ритмічних фігур, надають консультації з багатоголосого співу за межами Кайфена. В репертуарі колективу, крім повного хорового проведення всього Богослужіння, християнські пісні-гімни («Трійця», «Троїцька пісня», «Радісна Богослужебна пісня» тощо), розгорнуті аранжування для чотириголосого виконання («Алилуйя», «Безцінний дар життя нам дав», «Дім Отця небесного», «Пісня воскресіння Господа», «Псалом 150» тощо). Хор є провідним поширювачем у Китаї євангелійних текстів і виступає містком для активнішого розповсюдження християнської культури, бере постійну участь у заходах з обміну знаннями з питань практичного навчання хорового співу.

В теперішній час уряд КНР категорично не схвально ставиться до будь-яких релігійних прихильностей своїх мешканців і до певної міри дозволяє лояльніше вдаватися лише до конфуціанства. Особливо суворо заборонено відвідувати будь-які храми дітям. Не зважаючи на те, що сучасні хорові колективи продовжують виконувати в концертах православні та католицькі піснеспіви, традиція проведення християнських Богослужінь з хоровим співом в теперішній час майже повністю зупинилась.

Наслідком нових потреб стало не лише розширення форм побутування хорової музики, а й жанрової палітри, що виявилось у створенні значної кількості масштабних хорових композицій – кантат, ораторій, реквіємів, розгорнених оперних уривків, пісень для солістів і хору в супроводі симфонічних оркестрів (пальму першості незмінно тримає пісня «Я люблю тебе, Китай» Чжен Цюфена (хорова партитура) і Дун Лесяна (оркестрова), а також різноманітних хорових мініатюр, художні образи в яких подаються в максимально сконцентрованому і обмеженому часопросторі. Провідним

жанром все ж залишалалось створення різножанрових хорових пісень, представлених в аранжуваннях народних і створенні оригінальних авторських. В загальному музична мова хорових пісень відзначається багатством національної колористики – виразним звучанням пентатонного ладу, національною специфікою метроритмічного вирішення мелодій з наголосами на слабких долях, побудовою провідних мелодичних тем та їх заключних зворотів, утворенням колористичних гармонічних вертикалей, регістровим вирішенням проведення тем для кращого їх звучання в багатоголосому хоровому викладі.

Більшість з масштабних циклів створені за зразками класичних жанрів європейської академічної музики: за будовою творів, розподілом голосів та чіткою продуманістю дотримання усталених канонів, досягненням переконливості художнього результату. В цих творах спостерігаємо певну подібність до аналогічних європейських жанрів, структури творів, їх тематики, назв. Не схожими у китайських композиторів постають методи музичного втілення образного змісту та розвитку тематичного матеріалу. Ці параметри базуються на специфічних ознаках творення китайських мелодій та способах утілення метроритмічного аспекту віршованих поетичних текстів згідно специфіки поетичної китайської акцентуації та увиразнення семантичних наголосів.

Досягненню високого художнього звучання хорових творів сприяють якісні інженерні рішення будівництва концертних залів, зокрема – акустичні параметри, що виявляються в аспектах часу реверберації звуку (час залишкового «післязвучання», згасання звуку), що сприяє підкресленню відчуття просторовості та коефіцієнт високих частот, який має значення для художнього сприйняття тембральних характеристик хору в усьому великому діапазоні його теситури та чіткої розбірливості мелодичних ліній хористів та оркестрантів.

Серед провідних творчих прямувань китайських композиторів стають хорові опрацювання народних давніших і сучасніших пісень різних провінцій

та народностей, здебільшого Хенаню, Хубею, Сичуані, Сінцзяну, Внутрішньої Монголії, Гуандуну, Шаньсі, Юньнаню, Тибету; посилюється увага до вивчення і застосування в творчості характерних музичних особливостей пісень, народних звичаїв, обрядів та свят окремих провінцій. Це пов'язуємо із початком етапу глибшого вивчення за підтримки держави китайських народних пісень у всьому розмаїтті їх етнічних характеристик, утворенням спеціальних груп та виїзних експедицій для виявлення, запису поетичних і нотних текстів цих пісень і в результаті – створення спеціальних лабораторій, накопичення баз даних та складання антологій народних пісень різних провінцій та народностей Китаю.

В широкому компендіумі опрацювань таких пісень виділимо декілька найпоказовіших зразків.

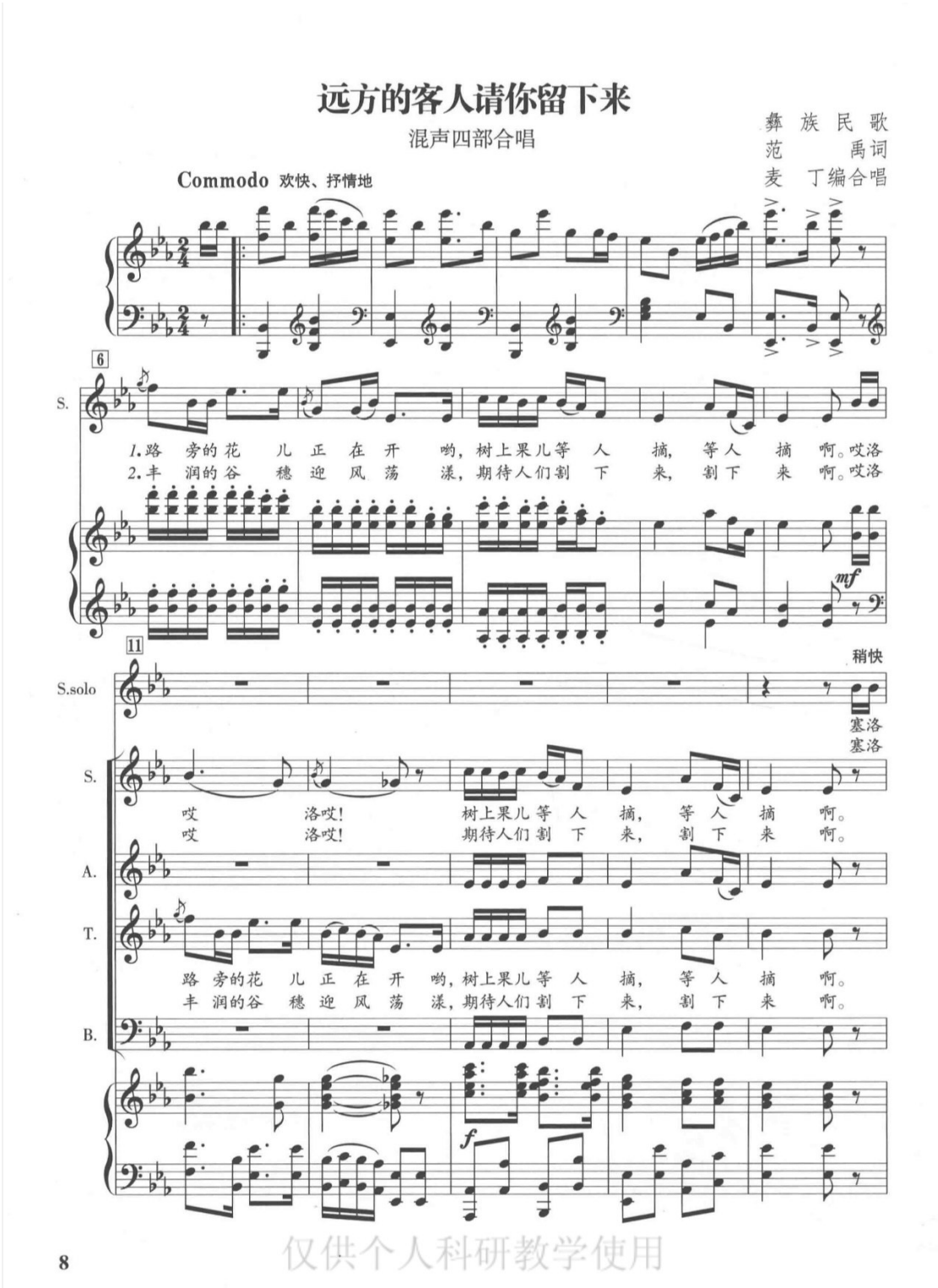
Засноване на матеріалах мелодії народної пісні національності Ї[6], серед перших, створених перед самим початком Культурної революції виділяється пісня «Гість здалека, будь ласка, залишайся» для соліста і мішаного чотириголосого хору в супроводі фортепіано (1953). Пісня створена для поперемінного виконання солістом (заспів) і хором (приспів). Автором хорового аранжування приспіву постає композитор Мей Дін, упорядником поетичного тексту – Фань Юй:

Квіти на узбіччі розцвітають,
Плід на дереві чекає, щоб хтось його зірвав,
Чекає, щоб хтось його зірвав.
Гість здалека, будь ласка, зостанься.
Пухкі колоски гойдаються на вітрі,
Сподіваюся, люди відріжуть їх, відріжуть.

У тандемі поета і композитора в цій пісні відтворено настрій з реального життя звичайного сучасного селянина, який випромінює почуття сердечної теплоти до гостя, що завітав до нього в час дозрівання врожаю. Зворушлива мелодія народної пісні віддавна була дуже улюбленою, що й спонукало

[6] Представники національності Ї здебільшого проживають на територіях провінцій Юньнань, Сичупні і Гуйчжоу.

композитора до створення хорового аранжування – того жанрового різновиду, що почав особливо привертати його увагу.



Органічне злиття поетичного тексту про сердечну гостинність китайського мешканця, втіленого в невибагливій народній мелодії і майстерно опрацьованій композитором, швидко посприяло найширшій популярності цього твору. В версії аранжування Мей Діна пісня стала одним з

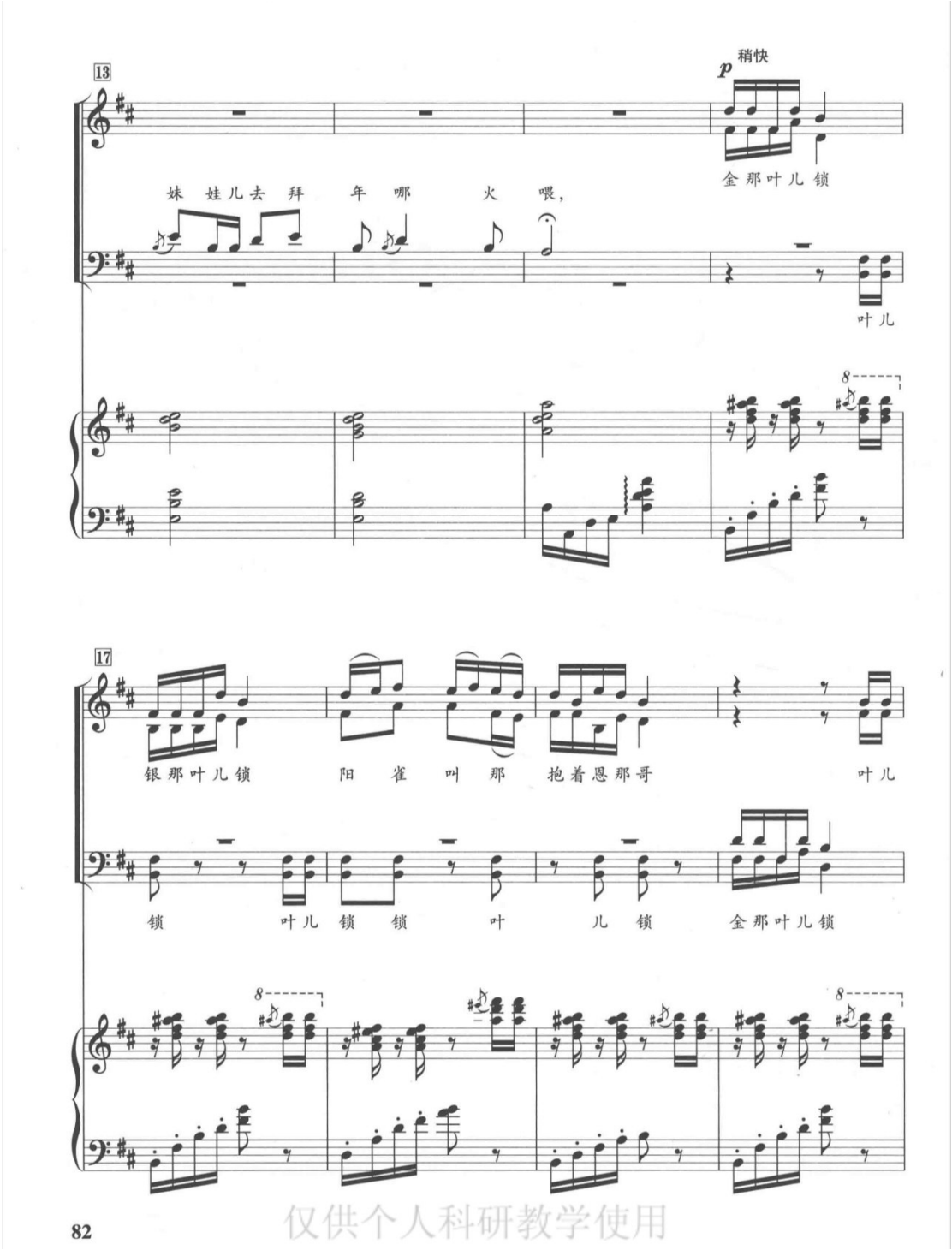
найпопулярніших серед виконуваних у Піднебесній хорових творів не тільки в концертних програмах, але й в співі у повсякденному побуті.

Заспів, у якому збережено автентичну народну мелодію, виконується солісткою-заспівувачкою з дзвінким високим голосом. Пентатонна мелодія заспіву відзначається рясністю коротких форшлагів, крапкованих тривалостей і характерною для народних китайських пісень неквадратовою побудовою речення (2 такти + 3 такти). Хорова фактура пісні прозора, а кожна з хорових партій – яскраво виразна та фонічно злагоджена з іншими. Ці характеристики роблять твір особливо комфортним для виконання і запам'ятовування.

В творчості Мей Діна хорове аранжування пісні «Гість здалека, будь ласка, залишайся» постає не єдиним зразком. Для різних хорових складів до часу її створення ним вже здійснено близько десятка аранжувань пісень різних народностей Китаю. Кожне з хорових аранжувань за стилістикою наближується до романтичної концепції сучасника і товариша Мей Діна Лю Сюй Ана. Цих композиторів об'єднувало тяжіння до мальовничо-емоційних ефектів при створенні музичними звуками «немов картин». Романтичні тенденції спостерігаємо в пісні Мей Діна не лише в його звертанні до тематичного першоджерела як репрезентанта генетичної пам'яті народності Ї, використаного ним для подальших перетворень. Композитор застосовує в ній спосіб послідовного опису епізодів з реального сьогоденного життя звичайних людей, наближуючись до методу театралізації музичного матеріалу, втіленого в фольклорному сюжеті.

Серед хорових аранжувань пісень національних меншин Китаю яскравим прикладом постає оригінальне опрацювання композиторкою Чень Гоцюань мелодії дуже давньої пісні «Мелодія Чжунгуа» народності тутзя з західної території провінції Хубей. Як припускають дослідники народної музичної творчості Китаю, ця пісня виникла в період самого початку царювання маньчжурської імператорської династії Цін, яка керувала Китаєм у 1636-

1912 рр.[7] Сама ж пісня походить від інструментальної мелодії мешканців тутзя особливо давніх часів, коли в Китаї створювалось багато музичних творів (переважно інструментальних танцювальних) для оздоблення одного з найбільших річних свят китайців – Свята Дракона.



[7] Династія Цін, або Великої Цін, що згодом китаїзувалась і в період владарювання одного з перших її імператорів – Шуньчжи – відзначалась жорстоким придушенням виступів етнічних китайців та заходами з літературної інквізиції [164].

Під час цього свята запускали ліхтарі і виготовлювали човни, корпус яких оздоблювали головою Дракона – одного з найважливіших покровителів і захисників китайців. Дослідники вказують на походження мелодії пісні від танцювального номеру човнярів цього свята «Човен-дракон Діао». В час створення Чень Гоцюань хорового аранжування цю пісню, як одну серед найвідоміших і популярних було визнано однією з 25 найпрекрасніших народних пісень світу [187, с. 412]. Про це відзначають й дослідники народної пісні з Академії суспільних наук у вступному розділі до виданої на початку 1950-х рр. «Антології китайської поезії» [1, с. 3].

Знайомство композиторки з мелодією пісні, а також поширення інформації про її високе світове визнання інспірували створення Чень Гоцюань її хорової версії.

Пісня «Мелодія Чжунгуа» для чотириголосого мішаного хору в супроводі фортепіано з'явилась 1967 р. Тим більшого значення набуває її поява, оскільки ідея Чень Гоцюань створити хоровий твір засобом спирання на давню народну мелодію не вкладалась у рамки дозволеного тодішнім партійним керівництвом. Адже відомо, що в роки Культурної революції дозволялось створювати лише таку музику, тематика якої спрямовувалась на прославлення правлячої партії і піднесення пафосних революційних закликів з агітаційних плакатів. Специфіка вимог до інтонаційного словника музики мала відповідати духові виключно цієї епохи, а звернення до прекрасних мелодій давньої національної спадщини навіть переслідувалось і каралось. Ймовірно, твір легко пройшов через тенета цензури завдяки незнанню чиновником джерела походження мелодії пісні і «недовникненню» в забарвлення його літературного тексту, спрямованого не на піднесення бойовогу духу, а на звичайне жартівливо-життєрадісне описування локального сюжету під час Свята Дракона:

Перший місяць – Новий рік.
Сестро, я йду привітати з Новим роком!
Плаче сонце. Ахха! Люди несуть очеретянок[8] і голубів. Ахха»!

[8] Очеретянка – маленька пташка, що належить до найбільш розповсюджених на території провінції Хубей.

Несуть очеретянок і голубів.
[Дівчинка:] Я піду через річку. Хто мене штовхне?
[Чоловік:] Я штовхну тебе.
Сер, будь ласка, посуньте кермо, дівчино, я сідаю в човен.

Цей твір є зразком колективної співпраці – практики, запровадженої в Китаї в часи Культурної революції і пов'язаної здебільшого із недостатністю професійних фахівців. Так створювались і крупні ораторіальні твори питомої тоді патріотичної тематики пролетарської музичної культури, і опери[9].

В творі «Мелодія Чжунгуа» Чень Гоцюань взяла на себе роботу з багатоголосого аранжування приспіву пісні, а композитор Дун Хуайлан – створення фортепіанного супроводу. Знову спостерігаємо аранжування для хорового виконання лише музичного тексту приспіву, а заспів надається солісту-виконавцю.

Яскравим зразком є опрацювання ліричної жартівливої народної пісні з провінції Сінцзян «Ти даруєш мені троянду» композитора Ге Шуньжуна.

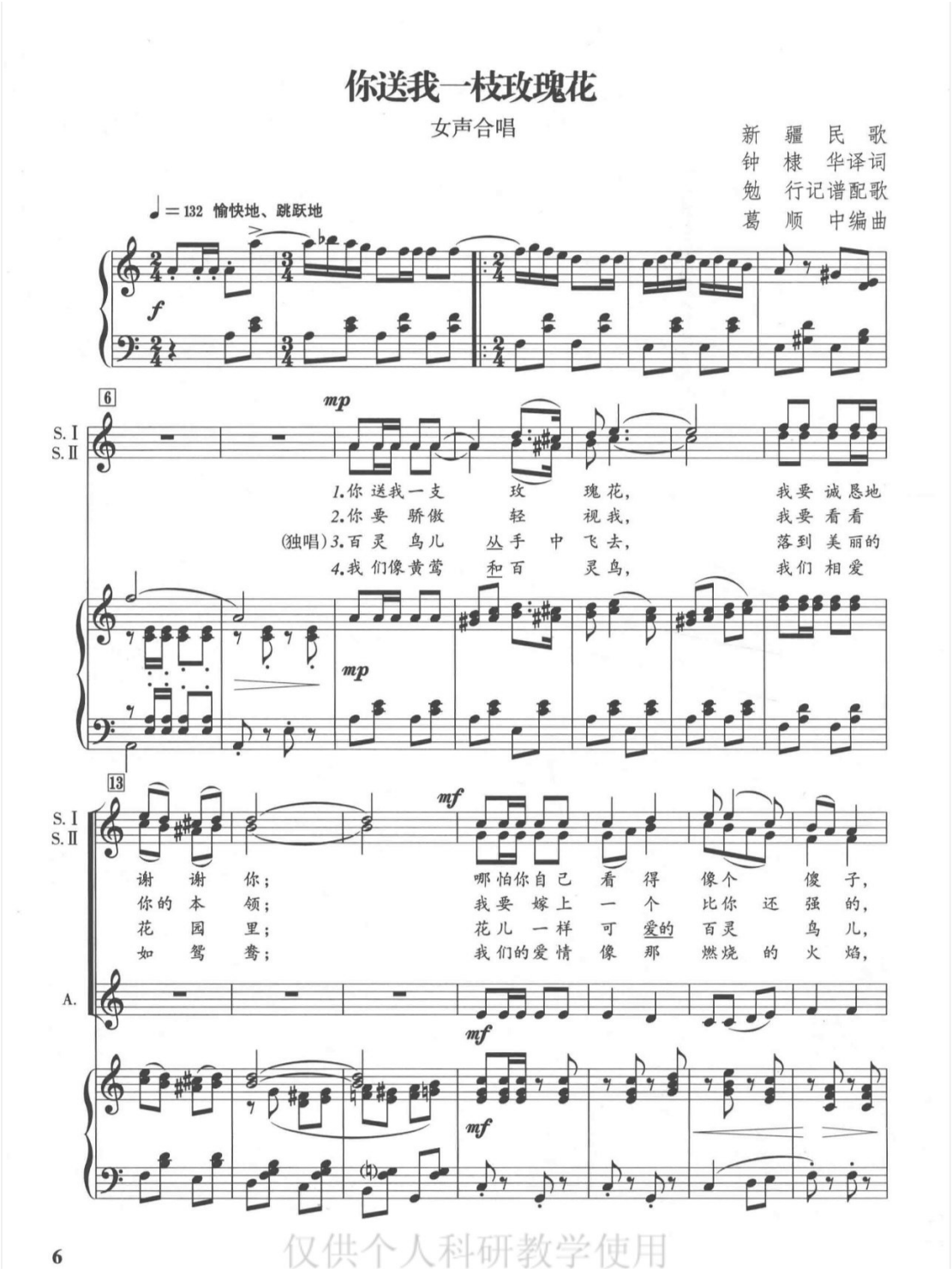
Текст слів пісні:

Ти даруєш мені троянду, і я хочу тобі щиро подякувати.
Навіть якщо ти виглядаєш як дурень,
ти все одно можеш мені подобатися.
Я хочу побачити, на що ти здатний,
і якщо я захочу вийти заміж за когось
сильнішого за тебе, це зашкодить твоєму серцю.

При збереженні особливостей мелодії пісні, що полягають насамперед у специфіці її метроритмічної структури – використання синкоп і припадання акцентів внаслідок залігованих нот на слабкі долі такту, композитор і в хоровій, і в фортепіанній партіях використовує метод європейських імпресіоністів щодо ладовості – гру натурального і гармонічного ре-мінору (зі звуком *cis*) з альтерацією окремих інших його щаблів (тут – підвищення IV і V щаблів,

[9] Наприклад, ораторія «Ода червоному прапорові», опера «Оборона червоноармійцями озера Хунху» і навіть «Сива дівчина», над створенням якої одночасно працювали 8 композиторів, коли група фахівців об'єднувалась у співавторстві в одну: хтось відповідав за якість хорового письма, хтось оркестровки, перекладу партитури для чотириручного виконання під час репетицій тощо.

відповідно *gis* і *ais*). У фортепіанній партії Ге Шуньжун використовує властивий для фортепіанної творчості китайських композиторів артикуляційний прийом як спосіб утворення характеристичності звуку – поєднання звучання європейського фортепіано і використання колористичного ефекту наслідування гри на традиційному струнно-ударному інструменті яньцинь (нагадує цимбали).



На прикладах запропонованих зразків спостерігаємо спільні риси опрацювання пісень національних меншин. Дін Шаньде (1911-1995) – композитор, що найбільше виявив себе у фортепіанній творчості, але відзначався особливою багатоманітністю родів професійної діяльності: передовсім був композитором, педагогом і виконавцем, а також викладав у Шанхайській консерваторії хоровий спів, особисто відзначав постійне перетинання в цьому жанрі творчості китайських композиторів з традиційним національним мистецтвом [162, с. 16]. Дін Шаньде зауважував, що з метою ширшої популяризації хорових опрацювань найулюбленіших в народі зразків композитори, дотримуючись куплетної форми, найчастіше зберігають також найхарактерніші для народних пісень засоби музичної виражальності, провідними серед яких залишаються пентатонне ладове забарвлення, особливості метроритмічного малюнку і прагнення наслідувати засобами фортепіано звучання традиційних китайських інструментів [43, с. 74].

Представлені твори засвідчують, що адаптовуючи традиційний фольклор національних меншин у засвоєному європейському жанрі хорової музики, китайські композитори вдало поєднують характеристики їх природних національних музичних традицій з засадами європейського музичного мистецтва. Особливо виразно в цьому виявляються впливи пізнього романтизму, пов’язані з бажанням показати дещо віртуозніші можливості заспівувачів-солістів і хорових співаків при збереженні нальоту екзотичного колориту мелодій національних китайських меншин.

3. 2 Становлення професійної хорової освіти в Китаї та її сучасний розвиток

Незважаючи на відкриття християнськими місіонерами православних церков у ряді міст Китаю, започаткування ними від кінця XVII ст. практики проведення Богослужінь в супроводі багатоголосого хору, поступового прилучення імператорського двору до вивчення західноєвропейської музичної грамоти, а також на організацію місіонерами впродовж XVIII-XIX ст. в

церковних громадах перших шкіл з класами вивчення західноєвропейської теорії музики та колективного співу, все ж ознаки впровадження навчання з хорового мистецтва спостерігаємо в Китаї лише від початку 1930-х років, професійної освіти для хорових диригентів від 1956 р. і її системної розбудови лише від початку 2000-х рр.

Для окреслення етапів розбудови професії хорового диригента в дослідженні виділяємо найпоказовіші приклади: відкриття 1956 р. першої в Китаї кафедри хорового диригування в Шанхайській консерваторії і цього ж року в Центральній Пекінській консерваторії, 2003 р. в Ляонінському педагогічному університеті м. Шеньян та в вищих музичних інституціях Нанкіна (2006), Гуйяна (2008), Ухані, Чженьчжоу і Сіньсяна (2010), Чанші (2014). В Шеньяні 2017 р. вперше для хорових диригентів було відкрито аспірантуру.

Від кінця 1920-х рр. до початку Культурної революції і потім після її закінчення, накопичивши достатню кількість різножанрових хорових творів національних композиторів та широкого їх уведення до виконавської практики, в загальноосвітніх коледжах і на музичних факультетах ряду університетів розпочалась праця з розроблення перших навчальних матеріалів з хорового диригування. Усвідомлюючи необхідність уведення до навчальної програми основ професійного керівництва хоровими колективами, китайські педагоги розпочали працю над створенням необхідних практичних матеріалів для музичних закладів початкового і середнього рівня. Першими серед них стали Ма Гешунь, Ян Хуннань, Чжен Сяонін та ін. Хоча китайські початківці мали можливість скористатися змістом програм західних навчальних закладів і взяти їх за основу, все ж перші національні розробки було вирішено укладати самотужки, орієнтуючись на два магістральні напрями, за якими навчались усі китайські учні: музична освіта за західноєвропейським зразком і хорове виконавство. В різних музичних коледжах та університетах навчання з хорового диригування вводилось по-різному: в одних ця дисципліна була в переліку обов’язкових, в інших – за вибором, проте для всіх на початках

пропонувались однакові вимоги: оволодіти основами колективного співу і отримати навички гри на фортепіано для супроводу хорових творів. З опануванням цих умінь передбачалась можливість здійснення керівництва виконання хорових творів.

Базою для професійного навчання хорового співу та оволодіння початковими навичками диригування стало запровадження серед обов'язкових таких дисциплін: «гармонія», «тренування на слух» і «сценічний спів» з застосуванням відповідної вокальної техніки, чистого інтонування нот і чіткого вимовляння слів. Використання комплексного вивчення цих дисциплін посприяло розробці першими педагогами так званого «модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах», кінцевою метою якого стало узагальнення об'єднаних знань з теорії і практики.

Аналізуючи зміст і структуру модуля, сьогодні можемо констатувати про достатньо чітке визначення цілей для досягнення мети цього курсу. В тексті документу читаємо: «Ми повинні спочатку відсортувати змісти курсів, пов'язаних з хоровим диригуванням. Курси розробляти, орієнтуючись на фактичну кількість та здібності студентів, що можуть бути неоднорідними, а потім інтегрувати зміст курсів у прогресивну та послідовну систему навчання… Отримавши перші результати, організувати навчання з цих курсів відповідно до загальних правил» [47, с. 148-149]. В змісті модуля Є Іхонг виділяє важливий висновок: «Щомісяця збільшувати число концертних виступів. Якщо не буде постійної практики – не буде очікуваних результатів з вивчення теорії» [47, с. 150].

Після декількох років апробації Ма Гешунем, Ян Хуннанем і Чжен Сяоніном вимог цього модуля було вирішено вдосконалити роботу з вивчення мистецтва хорового диригування шляхом конкретнішої розробки змісту модулів і систематизації навчання за рівнями: «базовий модуль» (для молодших курсів), «проміжний» (для середніх) і «поглиблений модуль для вдосконалення навчання з хорового диригування» (для випускних курсів). Для кожного з рівнів модуля було розроблено окремий зміст і визначено цілі, яких треба

досягнути. Спільним стало визначення нерозривності процесів засвоєння теоретичних знань і застосування їх на практиці.

«Базовий модуль» з хорового диригування охоплював навчання на 1 і 2 курсах, де передбачались вивчення основ сольного співу, гри на фортепіано, робота з вправами «на слух» (розпізнавання найпростіших інтервалів та мажорних і мінорних тризвуків, слухання і запам'ятовування коротких мелодій), здобуття початкових знань з європейської гармонії (поєднання T – S – D). Вважалось, що саме ці форми роботи дозволять закласти основу для підготовки початкових диригентів. «Базовий модуль» передбачав також зміцнення навичок співу в двоголосому хорі, вивчення основ теорії диригування (це вбачалось у «постукуванні ритмоформул») і, таким чином, здобування азів з керівництва хором при виконанні найпростіших хорових творів китайських авторів. Серед таких подавався перелік творів, які необхідно вивчити і виконати впродовж перших двох курсів: як приклади опрацювання для двоголосого виконання популярних «шкільних пісень» – «Ніч на весняній річці» і «Схід сонця» Лі Шутуна; твори патріотичної тематики «Меморіальний патріотичний гімн в пам'ять про 4 травня» Сяо Юмея, «Революційна армія» Шень Сінгона, «Прапор» Хуан Цзи, «Барабан б'є тривогу» Чжана Шу, маршова пісня Лі Шутуна «Великий Китай»; значне місце в засвоєнні рекомендованого репертуару відводилась найпростішим хоровим аранжуванням мелодій народних пісень, адже звернення до жанру хорової обробки народних пісень від початку було пріоритетним у хоровій творчості композиторів Китаю. Серед таких – «На горі Тайханшань» і «Ніч на весняній вулиці» Сіань Сінхая, «Гість здалека, будь ласка, залишайся» Мей Діна, «Пасторальна пісня» Сюй Сіцяня.

Педагоги відзначали, що оволодіння цими базовими формами роботи одразу, вже після другого року навчання, дозволяло диригентам-початківцям «виходити [під наглядом педагогів – Ю. Є] в маси робітників заводів та фабрик, організовувати там достатньо кількісні хори і розпочинати з ними виконавську практику» [47, с. 150]. Подібна діяльність студентів всіляко заохочувалась педагогами, оскільки оцінювалась як ініціативна, як виявлення

організаторських якостей керівника колективу, як залучення до хорового співу ширших кіл мешканців Китаю і як перший етап на шляху до практичного вдосконалення.

«Проміжний модуль» вважався комплексним – таким, що передбачав подальше вдосконалення професійних знань, навичок і практики хорового диригента. Додавалось вивчення дисциплін «основи композиції» та «історія музики», в ході якого передбачалось ознайомлення з музичними творами західноєвропейських композиторів та жанрами хорової музики доби бароко, класицизму і раннього романтизму. З «Програми модуля» стало відомо, що крім найпопулярніших творів національних композиторів вже вивчались і виконувались більш складні твори: «*Gloria*» А. Вівальді, «*Dignare*» Г. Ф. Генделя, деякі пісні Ф. Шуберта («Серенада», «В дорогу» з циклу «Прекрасна млинарка», «*Ave Maria*»). До цих дисциплін додавалось «читання хорових партитур» і «аналіз хорових творів» (в сенсі аналізу стилю твору, музичної форми, гармонічної мови, мелодичних та метро-ритмічних труднощів). Вводилась спеціалізація з хорового диригування (тобто учням під час концертів вже доручалось самостійно диригувати хоровими творами, показуючи рухами рук вступ хору і розмір). Оскільки учнів, що вивчали курси хорового диригування було поки ще обмаль, було вирішено поширювати практику концертного виконання творів об’єднаними хоровими колективами з різних закладів. Невдовзі це послугувало запровадженню в Китаї практики проведення хорових фестивалів зі зростаючою кількістю учасників з різних провінцій.

«Поглиблений модуль курсу хорового диригування» був розрахований на студентів старших курсів і зосереджений на комплексному застосуванні теоретичних знань та навичок з хорового диригування, а також на сценічній практиці хорового виконавства. Ряд дисциплін з попереднього рівня навчання виносився в статус факультативних. Студентам рекомендувалось організовувати невеличкі хорові колективи і самостійно, без допомоги педагога, проводити репетиції і найширше долучатися до особистої сценічної практики. При складанні концертних програм рекомендувалось ширше включати

різножанрові і різнотематичні твори композиторів романтичної доби і XX ст. Результати виступів використовувались педагогами як орієнтири для виведення загальної підсумкової оцінки. Випускний курс вимагалось завершувати письмовою дипломною роботою, в якій підсумувати власний практичний досвід.

Ця систематизована і апробована в середніх та вищих музичних навчальних закладах версія «Модуля з курсу хорового диригування» послугувала основою для створення наступних навчальних програм і методичних розробок, які відзначались більшим вдосконаленням. Крім визначення завдань, в них було представлено докладні практичні поради при вивченні найпоказовіших хорових творів.

Китайський педагог з хорового диригування Чжай Жуй в праці «Викладання хорового співу та диригування в коледжах та університетах Китаю» (2011) висловлює спостереження щодо нерівномірності підготовки професійних хорових диригентів у навчальних закладах Китаю. Він повідомляє, що класи «Професійного хорового співу» і «Диригування» в коледжах та університетах Китаю було засновано відносно пізно. «Наприклад, у Шанхайській консерваторії кафедру хорового диригування засновано 1956 р., шлях її становлення має свою індивідуальну історію» [200, с. 8].

Беручи за основу методичні засади вже апробованого «Модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах», педагогами Шанхайської консерваторії було розроблено свою програму, що охоплювала три семестри навчання за такими напрямками: методика хорового диригування, читання хорових партитур і художня практика. В першому семестрі студенти мали індивідуальні заняття двічі на тиждень. Уроки відбувались з двома піаністами, що ілюстрували звучання хору. Їх називали «художніми викладачами». Посада «художнього викладача» відразу міцно утвердилась як практично необхідна для навчання і до сьогодення існує в штатному розкладі посад на всіх виконавських факультетах музичних навчальних закладів Китаю. За доволі короткий час першого семестру навчання

студенти повинні оволодіти тактуванням, грати характерні для кожного з голосів ритмічні малюнки.

В другому семестрі заняття відбувались один раз на тиждень, а вимоги були значно ускладнені. При закінченні семестру від студентів вимагалось уміння грати на фортепіано кожну з хорових партій, знати моделі тактування на 2/4, ¾ і 4/4, показувати рухами рук акцентовані звуки і моменти взяття дихання окремими голосами, відпрацювання координації лівої і правої руки, вміння показувати зміни розмірів, синкоповані звуки, тріолі і пунктирні ритми. Також важливою вимогою стало тренування міміки диригента і досягнення його зорового контакту з хористами різних голосів.

Третій семестр називався «курс художньої практики» і передбачав самостійні виступи студента з хором.

Метою всього курсу було досягнення оволодіння базовими навичками диригування і вміння донести до слухачів авторський задум твору. Педагоги консерваторії пишаються своїми досягненнями щодо сформованості «унікальної філософії управління школою диригентури в Шанхайській консерваторії» [200, с. 10], оскільки від часу заснування спеціальності «хорове диригування» в ній було виховано велику кількість талановитих диригентів, яким до цього часу вже вдалось зробити яскраву кар’єру, працюючи в різних навчальних закладах, установах та підприємствах Китаю.

Тривалу історію викладання «Основ хорового диригування» і потім «Професійного навчання з хорового диригування» має Центральна музична консерваторія в Пекіні. Кафедру хорового диригування тут було засновано одночасно з Шанхайською консерваторією 1956 р. Першими її педагогами стали вже достатньо відомі на той час у Китаї представники диригентської галузі Лі Делунь, Чень Ісінь, Чжен Сяоїн, Сюй Сінь, У Лінфен та ін. Першим завідувачем кафедри став Ян Хуннань. Розбудовуючи методи навчання своєї школи хорового диригування, разом вони підготували велику кількість видатних музикантів, що зробили значний внесок у розвиток хорового

мистецтва Китаю та отримали широкого визнання на Батьківщині і за кордоном як високопрофесійні педагоги, науковці, методисти та виконавці.

В роки Культурної революції (1966-1976) кафедри хорового диригування і в Пекіні, і в Шанхаї було ліквідовано, а професорів у кращому випадку відправлено на виправні роботи в поля та на заводи на так зване «трудове перевиховання». Впродовж цілого «застійного» десятиліття в країні, що характеризувалось регресом національного професійного музичного мистецтва, щодо хорового мистецтва, дозволялось виконувати виключно хорові оди, в яких вихвалялись ідеали тодішніх партійних керівників, або патріотичні пісні, що могли бути тлом політичних гасел. Щоправда, певного розвитку отримали музично-сценічні твори в сфері створення «зразкових революційних вистав» – так званих «революціонізованих вистав в дусі сучасних вимог»: опери з достатньою кількістю хорових сцен «Легенда про червоний ліхтар», «Спритне захоплення Тигрової гори», «Місто Шацзябан», «У доку», «Рейд підрозділу Білого Тигра», а також балети «Сива дівчина» і «Червоний жіночий загін». Ці музично-сценічні твори кардинально відрізнялись від пекінської опери і характеризувались пафосним змістом про боротьбу комуністів за визволення Китаю від японських загарбників. Попри заборону урядом європейських музичних інструментів, поряд зі «зразковими революційними виставами» певного розвитку отримали фортепіанні транскрипції Тань Міцзи, Інь Ченьзуна, Чжао Сяошена, Лю Шикуня і Че Ванхуа уривків з цих вистав – патріотичних мелодій про героїв, образи яких немов «зійшли з агітаційних плакатів» [229, с. 158]. Створення кращими композиторами неперевершених фортепіанних транскрипцій на теми з оперно-балетних творів цієї тематики забезпечило уникнути забуття фортепіано як недозволеного в роки Культурної революції західного інструмента. Із семи існуючих консерваторій роботу продовжили лише Шанхайська і Пекінська, в яких навчальну програму було скорочено до двох років навчання. Окремих педагогів, які всупереч ситуації все ж намагались активніше пропагувати творчість зарубіжних композиторів і національних композиторів-сучасників, що зосереджувались довкола здійснення хорових

аранжувань зразків народної музики, а не слугували тлом агітаційних політичних гасел партійного керівництва, було страчено. Відомо, що серед таких опинився Лі Делунь.

Після закінчення нищівного для розвитку професійного музичного мистецтва десятиліття роботу консерваторій поступово було відновлено. Завідувачем кафедри хорового диригування в Пекінській консерваторії став Хуан Фейлі (1917-2017)[10], якого залучають до когорти кращих педагогів і засновників професійної диригентської освіти Китаю.

У теперішній час в Центральній пекінській консерваторії на кафедрі хорового диригування працюють професори Ван Юйхе, Лі Тін, Гоу Ін, Ван Яньнін, Гуан Сінь, Гун Лі, Тао Ябін, Чжоу Веймінь, Чжоу Пейжань, Чень Бінцзе та ін. Спільно ними розроблено програму триступеневої диригентсько-хорової освіти, що містить такі рівні: бакалаврат з підготовкою викладачів співу закладів початкового рівня освіти, артистів і диригентів хору; магістратура, навчання в якій здійснюється за трьома напрямками (читання партитур, викладання співу і диригування хором у спеціалізованих мистецьких закладах освіти середнього рівня) та докторантура за напрямками «Хорове диригування» і «Керівництво оперною трупою».

З відновленням діяльності кафедри активізувалась наукова та методична праця. Це позначилось на появі великого ряду наукових статей, тематика яких торкалась здебільшого аналізу історії розвитку хорового мистецтва в Китаї, проблем хорової освіти, розвитку жанрів хорової творчості, оглядам хорового фестивального і конкурсного рухів та аналізу окремих хорових творів провідних композиторів Китаю – Сіань Сінхая, Хуана Цзи, Тьєн Фена. Серед найважливіших, поданих у хронологічній послідовності публікації, проаналізовано наступні: Дін Йї «До історії виникнення відділу хорового диригування у музичних закладах Китаю» (1992) [42], Су Ся «Художній аналіз

[10] Хуан Фейлі закінчив Хуцзянський університет. Від 1943 р. працював на посаді доцента Фуцзянської консерваторії. Продовжив навчання у Йєльській школі музики (США), яку закінчив 1951 р. Працював професором оркестрового відділу і відділу хорового диригування. Після Культурної революції очолив кафедру хорового диригування.

кантати «Хуанхе» (1998) [141], Ван Юйхе «Хорова музика Китаю нового часу (1946-1976)» (1989) [15] і «Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури» (1991) [14], Гоу Ін «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи» (2007) [34], Лі Шумін «Огляд симпозиумів з китайської художньої пісні» (2007) [87], Тянь Є «Про вплив «шкільних пісень» на розвиток музичної освіти в Китаї на початку XX століття» (2008) [157], Тань Юбінь «Тридцять років реформ і відкриття нового розділу в хоровому мистецтві» (2009) [150], Ван Яньпін «Ситуація розвитку хорового мистецтва в сучасному Китаї» (2012) [18], Чжоу Веймінь «Аналіз деяких проблем китайської музичної освіти» (2012) [208], Чжу Яндун «Огляд хорового диригування» (2014) [213], Гуан Сінь «Антияпонські військові пісні: Масова мобілізація молодіжної асоціації національного порятунку» (2015) [36], Чень Бінцзе «Історія створення китайської хорової музики у XX столітті» (2015) [192], Гун Лі «Традиції хорового співу в Китаї» (2021) [37], Лі Тін «Дослідження нових китайських хорових творів та концертних виступів хорових колективів в еру Новітнього Китаю» (2023) [82].

Поряд з цим, провідні педагоги Центральної пекінської консерваторії відразу почали розробляти методичні праці з викладання хорового співу. Їх зміст зосереджується довкола вивчення конкретних, найпоказовіших хорових творів: Чжоу Пейжань «Метод хорового диригування» (1985) [210] (на прикладі творів Хуана Цзи), Лі Тін «Навчання навичкам хорового співу» (2022) [83] (на прикладі вивчення окремих частин кантати «Хуанхе» Сіань Сінхая).

В методичних розробках пекінських педагогів спостерігаємо значно ширше коло пропонованих для обов’язкового вивчення творів, важливу частину з яких становлять твори пекінських композиторів: Лі Чженьхуа «Художня форма і стиль кантати «Жовта річка» Сіань Сінхая» (1963) [85], Лю Юйцін «Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю Хуан Цзи» (2008) [100], Чень Менмен «Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби» (2019) [197] та ін.

Першою роботою пекінських педагогів, присвяченою окремим аспектам хорового виконавства, стала праця Лі Чженьхуа «Художня форма і стиль кантати «Жовта річка» Сіань Сінхая» (1963). Важливість цієї роботи полягає не лише в її хронологічній першості, а насамперед у тому, що автор, роздумуючи про аспекти професійного виконання найвидатнішого твору в сфері китайської хорової музики, вперше звернув увагу на необхідність ґрунтовної підготовчої праці диригента, що повинна передувати представленню цього твору (як і будь-якого іншого художнього продукту) на концертній естраді. Конкретизуючи методи досягнення високоякісного професійного хорового виконання, Лі Чженьхуа вказав на ряд важливих компонентів роботи диригента і хору, використання сукупності яких забезпечить при виконанні кантати Сіань Сінхая виникнення у слухачів глибоких емоційних вражень: «Цього можна досягнути лише за умови відпрацьовування виконавських навичок, збалансованої гучності та чіткої і злагодженої роботи диригента і хористів. В результаті це дозволить насолодитись радістю від хорового мистецтва і виконавцям, і слухачам» [85, с. 11].

Дослідження ключових параметрів методики викладання хорового співу і диригування в Пекінській консерваторії пропонуємо розглянути на прикладі методичної праці Лі Тіна «Навчання навичкам хорового співу» (Пекін, 2022) [83]. Ця праця присвячена здійсненню виконавського аналізу хору «Балада про жовту річку» з кантати Сіань Сінхая «Хуанхе» (Жовта річка»).

Сіань Сінхай (1905-1945), випускник Шанхайської (1929) і Паризької (1935) [11] консерваторій, зробив великий вплив на формування творчості декількох наступних поколінь китайських композиторів. Кантата «Хуанхе» була створена 1939 р. для мішаного, жіночого і чоловічого хорів, 4-х солістів та великого симфонічного оркестру[12] і, як один з неперевершених зразків хорової

[11] Сіань Сінхай вважається першим китайським студентом, якому пощастило здобувати професійну музичну освіту в Паризькій консерваторії. З композиції навчався в класі професора Поля Дюка, з яким, крім іншого, вивчав героїко-патріотичні хори французьких композиторів – головним чином Л. Керубіні і Ф. Лесюера.

[12] Хоча перший варіант оркестрової партитури був написаний для трьох скрипок і 24-х традиційних китайських інструментів. Су Ся пояснює це відсутністю на час створення кантати необхідних

музики, назавжди увійшла до переліку шедеврів китайської професійної музичної творчості. До сьогодення кантата Сіань Сінхая вважається еталоном у сфері китайської кантатно-ораторіальної творчості. Створена на вірші Гуан Вейжана в роки антияпонської війни, кантата присвячена оспівуванню Хуанхе – великої і могутньої річки, яку вважають колискою китайського народу. Музика кантати сповнена гімнічних і героїко-патріотичних хорів зі своєрідним стилем декламування віршованих текстів із закликами до визволення рідної землі:

О, Хуанхе! Ти – колиска китайської нації!
П'ять тисяч років давньої культури беруть початок від тебе!
Скільки героїв минулого з'явилось поруч із тобою!
О, Хуанхе! Ти велика і сильна немов граніт…
Ти здіймаєшся до небес і своєю залізною рукою
Об'єднуєш десятки мільйонів людей.

Використовуючи метод художнього іносказання Гуан Вейжан, оповідаючи про боротьбу човняра з водною стихією, висловив страждання народу, прохання у Великої річки захисту і заклик до боротьби:

Друзі! Ви коли-небудь бачили річку Хуанхе, яку ми втрачаємо сьогодні?
Ви пам'ятаєте човняра на цій прісній річці життя?
Вислухайте ці слова!
Хмари, ах, охоплюють небо! Хвилі, ах, високі, немов гора!
Холодна вода накидається на обличчя човняра і перевертає його човен!
Остерігайтеся високої води! Не лінуйтеся!
Допоможіть захистити і врятувати човен!

Маршова ритміка хорів сприяє відтворенню духу непохитної волі народу та його рішучості визволити Батьківщину. Завдяки художній досконалості музика кантати відразу здобула найширшого визнання. Прославляючи річку-визволительницю, її образ до сьогодення вважається символом стійкості і незламності китайського народу.

інструментів [141, с. 8] Роботу над сучасною версією оркестровки композитор здійснював, перебуваючи у 1940-х рр. в росії, звідки через військові події і хворобу вже ніколи не зміг повернутись на Батьківщину. Симфонічну партитуру було доповнено після Культурної революції композиторами Інь Ченьзуном і Чжао Юаньженем.

Примітно, що серед великої кількості різножанрових творів китайських композиторів серед небагатьох інших цю кантату дозволено було виконувати навіть в роки Культурної революції, коли всі твори західних композиторів і більшість китайських були забороненими. Ще більшої популярності творові додала фортепіанна версія Інь Ченьзуна, який, спираючись на провідні теми кантати, створив Концерт для фортепіано з оркестром, який назвав «Хуанхе» і особисто виконав його 1969 р.

Від того часу повний текст кантати постійно звучить у концертах під час державних свят та різноманітних важливих державних подій. А в хоровому виконанні найбільшої популярності здобула IV частина «Балада про жовту річку» для мішаного хору, в якій йдеться про звинувачення людьми кривавих вчинків японських загарбників та про почуття безмежного болю від втрат китайськими родинами своїх чоловіків, про горе переселенців, що були змушені полишити рідні домівки і розлучитись зі своїми родинами:

Річка має тисячі миль у довжину,
Буяє запашними квітами квасолі і паростками пшениці, що сходить.
Відколи прийшли дияволи, народ зіткнувся з лихом!
Насилують, спалюють і вбивають.
Повсюди горе і скорбота!

Хор «Балада про жовту річку» (Додаток А) входить до переліку першочергового вивчення студентами хорових відділень консерваторій.

У методичній розробці Лі Тін зауважує, що «хор – це колективно-виконавське співоче мистецтво, яке вимагає не тільки високої індивідуальної співочої майстерності, а й професійного рівня всього колективу. Тому дуже важливо систематично, комплексно і поетапно формувати співочі навички хористів і вміти їх якісно використовувати в конкретних хорових творах» [83, с. 102]. На прикладі цієї методичної праці можемо прослідкувати і узагальнити сутність засад виховання хорового співу в Пекінській консерваторії.

Лі Тін на прикладі «Балади про жовту річку» пропонує власний аналіз навчання навичкам хорового співу та оволодіння методів досягнення художнього виконання хорового твору. Примітним при відпрацьовуванні якості

хорового співу є спирання автора на методичні поради сольного вокального мистецтва.

Педагог окреслює вивчення студентами цієї частини кантати зі спиранням на такі аспекти: відпрацьовування в партіях хористів метроритмічних особливостей, нюансування дихання і зосередження на підкресленні тембрових контрастів хорових голосів. «Музика – мистецтво емоційне, і хорове виконання не є винятком. Щоб досягнути бездоганності хорового виконання, слід звертати велику увагу на невіддільність співаків від тих глибоких емоцій, яке воно [виконання] покликане пробуджувати в слухачів… Тому репетиції хору слід проводити, крім іншого, з глибоким обдумуванням тих емоційно-виразових завдань, яких диригент прагне досягнути» [83, с. 104]. Лі Тін відзначає, що структура і форма цієї частини кантати є достатньо складною, підкреслення її самобутнього музичного стилю повинно бути зосередженим на досягненні єдності і злагодженості співу, тому велика підготовча праця повинна зосереджуватись на виробленні бездоганної співочої майстерності. В процесі хорового співу слід поетапно тренувати та розширювати співочі навички, а також поступово зміцнювати професійні здібності та якість хорового складу.

Щодо метроритміки, в цій частині, згідно зі слідуванням за поетичним текстом, композитор використовує почергові зміни маршових розмірів 2/4 і 4/4. Для відтворення емоційних градацій змісту тексту Лі Тін пропонує перше речення (А) зі стрибкоподібними інтонаціями восьмих тривалостей виконувати плавно, немов розтягаючи мелодичну лінію теми оповідного наповнення, повільніше, емоційно підкреслюючи звинувачувальний тон. Відтворюючи нескінченність плину річки, в цьому розділі дихання повинно бути рівним, а взяття повітря непомітним. Для підкреслення зображального аспекту слід особливо точно відтворювати специфічні нюанси тембрових особливостей голосів: ліричний колорит сопранів, що створюють немов важкий і плаксивий тон, імпульсивність тенорів, дух мужності і готовності боротися у басів.

Друге речення (В) слід виконувати енергійно, з чітким вимовлянням слів і скандуванням першої ударної долі такту. Під час співу дихання повинно бути особливо гнучким, «немов демонструючи вибухову силу дихання та звинувачувальні емоції страждаючих людей» [83, с. 103] (цим керує за допомогою рук диригент).

Усвідомлюючи специфіку колективного співу та здійснюючи пошук шляхів усунення виконавських проблем, автор методичної розробки велике місце відводить роботі вокальному аспекту виконання музичного тексту, адже хоровий спів – це колективне виконання вокальної музики. Серед його методичних порад знаходимо наступні думки (їх подаємо вибірково, не редагуючи текст): у вокальному виконанні приспіву «Балади» необхідно використовувати комбінування таких параметрів: напівголосний спів, що сприятиме чіткості, м'якості та гнучкості звучання хорових партій. Звук повинен литись природно, з контролюванням дихання. При виконанні, крім басового голосу, слід менше використовувати грудний звук (в народному співі його називають «камерним»), гортань повинна бути у відкритому стані, фокус вокалізації – вперед, голос – прямий, стабільно м'який і міцний. При цьому слід постійно контролювати силу дихання, щоб виконання не втрачало кантиленності, а звук ліричного забарвлення; щоб звук був сильним, але не вибуховим; легким, але не порожнім; високим, але не переповненим; низьким, але не затисненим.

Після вдиху грудна клітина повинна залишатись нерухомою, а голосові зв'язки змикатись природно. Атака – це момент утворення звуку. Слід розрізняти її види: придихова, м'яка і атака прямого звуку. На заняттях з вокалізації необхідно оволодіти трьома найважливішими параметрами звуку, що сприяють художньому виконанню твору, а саме – досягнути вміння стимулювати звук на приглушених тонах при придиховій атаці, уміння м'якої атаки, що надає звучанню голосам оксамитової м'якості, та прямого звуку (в європейській методиці це називається «тверда атака»), що забезпечить звучанню голосу енергійності, гнучкості і яскравості.

Враховуючи індивідуальну теситуру, гучність і тембр голосу, учасникам хору необхідно завчасно підготувати відповідні голосові органи. При вдиханні повітря повинно з відповідною силою вдаряти по голосових зв'язках, змушуючи їх вібрувати і створювати звуки. Звук, створений таким чином, є точним, чистим та еластичним і в основному використовується для співу фраз, сповнених найбільшої імпульсивності. М'яка атака означає, що вдих повітря робиться тоді, коли голосові зв'язки починають змикатися. «Ви можете відчути, як дихання проходить через голосову щілину, коли голосові зв'язки закриваються та вібрують, створюючи звуки. Тобто спочатку вивільняється дихання, а потім звук. Дихання використовується для виведення звуку. При м'якій атаці звук набуває природної м'якості. Її найчастіше використовують для співу фраз, що починаються на слабких долях такту, або для повільних і ліричних пісень» [83, с. 104-105].

Досягнення рівного звучання голосів є однією з основних вимог у хоровому співі. Це також є важливим засобом виховання у хористів відчуття гармонічної основи твору. При відпрацюванні вокального аспекту в колективному виконанні слід звертати увагу на те, щоб голос був прямим, дихання рівним, уникати звукових хвиль. Важливо намагатись не допускати тремтіння в голосі і суворо стежити за власними внутрішніми слуховими відчуттями. Використовуючи так званий «ефект позіхання», слід бути обережними, щоб не вдихати повітря особливо багато – інакше м'язи гортані будуть пригнічуватись, що вплине на якість вимовляння слів. Для знаходження високої позиції звуку радимо застосовувати практику «здивування» – це допоможе голосу стати більш активним і знайти красиві фарби, адже ці компоненти (тембр, колір і характеристика звуку) постають найпривабливішими засобами виразності співу.

Поєднання різнотембрових хорових голосів і збалансована кількість хористів у кожному з хорових колективів стає запорукою правильної гучності твору та краси його звучання. Тому при навчанні керування хоровим колективом слід диференційовано використовувати комплекси тренувальних

вправ окремо для кожного з тембрів. Лише при узгодженості тембрового звучання і гучності кожного співака можна досягнути того ефекту, коли здається, що співає одна особа.

Важливою Лі Тін виокремлює проблему інтеграції кожного з голосів у гармонічну тканину твору. Досягнення рівного звучання голосів є також важливим засобом виховання у хористів відчуття гармонічної основи твору. Баси – це немов коріння акорду, їх партія повинна звучати енергійно, рухливо і ствердно. Середні голоси (тенори й альти), як сутність наповнення гармонічної вертикалі, повинні звучати природно стримано. Головну мелодичну лінію зазвичай доручається сопранам або тенорам (або обом одночасно). Слід визначати відповідно до ситуації, чи потрібно виділяти і посилювати їх звучання, чи ні.

Важливу частину методичних порад Лі Тін відводить техніці дихання як одному з вихідних моментів хорового співу, розпочинаючи цей підрозділ цитатою з давнього трактату «*Yuefu Zalu*»[13]: «хороший співак повинен спочатку відрегулювати своє дихання». Це означає, що оволодіння правильним методом дихання є необхідною умовою для досягнення професійного красивого співу. В хоровому виконавстві Лі Тін вказує на необхідність оволодіння трьома методами дихання: загальне дихання, попереміння та кругове. Вміле використання сукупності цих методів сприяє забезпеченню високого рівня колективного художнього виконання твору, якого неможливо досягнути в сольному співі.

Загальний метод дихання – коли всі учасники хору дихають одночасно. Кожному з них слід звернути увагу на правильне і доречне використання для вдиху необхідних частин тіла для кожного відповідного уривку твору. Вдихати повітря, зберігаючи відповідні емоції, слід стільки, щоб його виявилось

[13] Думки зі створеного в кінці династії Тан (618-907 рр.) трактату «Юефу Залу» про виконавське мистецтво творів ритуальної музики і сольних уривків з пекінської опери вважаються цінними і часто використовуються сучасними співаками при вивчення виконуваних ними творів. У трактаті, описуючи системи навчання Яюе, Ціньюе та Гучуй (сьогодні докладна інформація про ці системи є втраченою), йшлось про виховання синтетичного артиста, тобто про вміння співаком поєднувати спів, розмовні діалоги, танець і навіть елементи акробатики.

достатньо для виконання необхідної фрази. Поперемінне дихання (вдихання по черзі) стосується методу, згідно з яким кожній з голосових партій диригент повинен еластичними рухами рук вказати на вдихання повітря в різних моментах музичного твору. Цей метод дихання вимагає, щоб два або більше голосів дихали по черзі. Зокрема його слід використовувати в поліфонічних уривках «Балади».

Диригентові слід оволодіти унікальним методом кругового дихання. Він переважно використовується в одній партії. Якщо висота звуків є однаковою, його також можна використовувати одночасно для декількох партій. Цей метод дихання має такі технічні вимоги: перш за все, перед вентиляцією (вдиханням і видиханням) необхідно свідомо зменшувати гучність; після взяття дихання поступово досягати необхідної гучності звучання. По-друге, щоб уникнути проблем з вимовлянням словесного тексту або нерозбірливого тембру під час співу слід чітко вимовляти голосні звуки. Крім цього, під час дихання слід контролювати всі шуми, спричинені вдиханням і видиханням повітря. Аудиторія не повинна цього помічати, як і не повинна помічати ознак нелогічного посилення чи послаблення звуку.

На сучасному етапі в курсі хорового диригування в Центральній Пекінській консерваторії положення методичної розробки Лі Тіна приймаються за основу всіма педагогами і вивчаються всіма студентами.

Наступну провідну кафедру хорового диригування в Китаї представляє Ляонінський педагогічний університет в м. Шеньян (провінція Ляонін, що на північному сході Китаю). Тут створення кафедри хорового диригування відбулось зовсім нещодавно – 2003 р. До кращих методичних праць педагогів університету належить робота Чжай Жуя «Викладання хорового співу і диригування в коледжах та університетах Китаю». Її вважають однією з найбільш актуальних на сучасному етапі.

«Тут було взято за основу методичні засади кафедри хорового диригування Пекінської консерваторії, а також досвід з певних технічних досягнень в сфері диригування таких країн як Угорщина, Швеція і Велика

Британія» [200, с. 8]. Спираючись на засади трисеместрових професійних курсів з хорового диригування, в Шеньяні було розроблено власний навчальний план, який відзначається високим ступенем реформаторських ідей.

В загальному, принципових відмінностей між пекінською і ляонінською хоровими школами немає. Сутність обох зводилась до оволодіння основами диригентської майстерності, глибокого вивчення фундаментальних теоретичних дисциплін, результатом якого повинно стати підвищення різнобічних творчих якостей студентів та найширше залучення студентів до концертно-виконавської практики. Проте спостерігаємо й суттєві відмінності між ними. Серед таких в одній з найбільш ранніх (1986) методичних робіт педагогів відділу Чжоу Пейжаня вперше наприкінці її тексту спостерігаємо думки автора про поглиблення уваги на психологічні аспекти в процесі співтворчості диригента і артистів хору, думки про встановлення комунікативного зв'язку між ними та подолання проблем міжособистісного спілкування. Чжоу Пейжань підсумовував: «Набуття цих якостей видається особливо важливим при створенні колективу, кінцевою ціллю діяльності якого повинна стати демонстрація єдності художнього осягнення кожного музичного твору та вміння демонструвати, доносити до слухачів створені внаслідок цієї спільної діяльності переконливі інтерпретації» [210, с. 122].

Вельми цікавою є також одна з останніх наукових робіт Лі Тіна «Дослідження нових китайських хорових творів та концертних виступів хорових колективів в еру Новітнього Китаю» (2023) [82], де автор уперше звертає увагу на нову якість хорових аранжувань народних пісень (має на увазі, зокрема, обробки Хуана Цзи). В його аранжуваннях він вбачає прояви композиційної свободи, що виявляються в тяжінні до створення наскрізної драматургії шляхом послідовного (метроритмічного, сонорного, теситурного, поліфонічного, фактурного) перетворення елементів теми. В концертних виконаннях таких творів він вбачає ефективність залучення елементів театральності, таких як вигуки певного слова тексту, плескання в долоні для підкреслення ударної долі в складніших ритмічних побудовах усередині такту,

використання танцювальних рухів – легкого похитування та коли хористи імітують збирання в коло. Автор роботи наголошує на особливій злагодженості роботи диригента та артистів хору, в результаті якої може виникнути переконливий кінцевий творчий продукт.

До існуючих традиційних форм роботи як обов'язковий, у китайських ВИШах було введено «клас хорової літератури», за час навчання в якому студентам необхідно вивчити близько двохсот творів китайських і зарубіжних композиторів від XV ст. до сучасності та вміти співати партії кожного з голосів у них. Працюючи над цими творами, студенти повинні навчитись робити професійний теоретичний аналіз щодо визначення стилю твору, ладових та мелодичних особливостей, специфіки гармонічної мови, метроритміки та інших музичних художньо-виражальних засобів, а узагальнивши цей аналіз – представити інтерпретацію власної версії виконання.

Реформаторські ідеї, запроваджені в Ляонінському педагогічному університеті, торкаються насамперед поглибленого вивчення гармонії і поліфонії, яким надається особливо важливе значення. Гармонії – оскільки від студентів вимагається здобуття навичок власного аранжування хорових творів у випадках, коли спостерігаються невідповідності щодо наявної теситури хорових голосів, або навпаки – для розширення діапазону окремих голосів. Продовжуючи вивчення дисципліни «основи композиції», серед ускладнених форм роботи знаходиться й оволодіння навичками самостійної оркестровки виконуваних творів. Для цього введено курси поглибленого вивчення інструментів симфонічного і народного оркестрів та аранжування. На практиці це стає у великій пригоді, особливо під час вибору репертуару в тих містах і містечках Китаю, де немає вповні укомплектованих оркестрів і керівникові хору доводиться самотужки дещо переробляти оркестрову партитуру. Таким чином, професійні уміння хорових диригентів розширюються, де крім основних умінь (художня інтерпретація твору, чистота інтонування, спів a'cappella, спів з супроводом, виконання кантиленних і ритмічно енергійних творів, виконання

канонів і поліфонічних творів тощо) додається сегмент з композиторської практики – аранжування.

В курсі вивчення поліфонії здебільшого використовується практика написання письмових завдань, де студентам задається тема і на її основі треба написати канонічне її проведення в іншому голосі. На практиці з поліфонічних прийомів вивчається контрапунктичне проведення тем. Чжай Жуй пише: «Зараз у моїй країні існує небагато коледжів та університетів, які пропонують подібні класи хорової літератури. Навіть там, де вони вже є, якість навчання потребує покращення, а результати не надто задовільні» [200, с. 9].

Про якісні параметри створеної програми, вимогливість педагогів до практичного виконання її положень та досягнуті успіхи випускників Ляонінського педагогічного університету промовляють рівень і поважна кількість проведених ними концертів хорової музики по всьому Китаю, організація та проведення всекитайських хорових фестивалів, завоювання випускниками університету вищих нагород на конкурсах.

Прагнення до ще більш якісного навчання і підготовки диригентів вищої майстерності реалізувалось у створенні в Ляонінському університеті, а також і в Столичному педагогічному університеті провінції, в Шеньяні, аспірантури зі спеціальності «хорове диригування».

До теперішнього часу в Шеньяні вже створено навчальну програму для аспірантів, розраховану на трирічний курс навчання. Два роки відводиться на поглиблене вивчення теоретичних знань з гармонії, музичної форми, жанрової специфіки хорової творчості, слуховим тренуванням, диригентсько-виконавському аналізу музичних творів з практичним застосуванням здобутих знань. Особливе місце відводиться заняттям з практичної оркестровки. В цьому курсі студентам пропонуються своєрідні експериментальні завдання, наприклад – написати власну оркестровку, зробити власну гармонізацію. Вважається, що такі форми роботи істотно розвивають внутрішній слух, відчуття барвистості гармонічної палітри і модуляцій, знання специфіки інструментів і в сукупності сприяють кращим і найбільш талановитим аспірантам формуватись як

фахівцям вищої професійної майстерності. Контрольні уроки з перевірки якості цих знань відбуваються із залученням аудіовізуальних матеріалів.

Всі практичні заняття відбуваються з ілюстраціями на двох фортепіано так званих «художніх викладачів», адже поширеної в західних навчальних інституціях професії «концертмейстер» у Китаї до цього часу ще не існує, незважаючи навіть на те, що в ряді міжнародних музичних конкурсів китайські акомпаніатори вже неодноразово здобували премії «кращого концертмейстера»: Чжан Гуйлінь (авторка праці «Навички фортепіанного супроводу») і Ву Лун отримали звання «Кращий молодий концертмейстер» на II Міжнародному конкурсі в Китаї (2002), Чжао Бісюань – звання «Кращий піаніст-концертмейстер» на XII-ому Міжнародному конкурсі в Ріо-де Жанейро в Бразилії.

З історії розвитку професійного музичного мистецтва відомо, що спроба відкриття класу концертмейстерства в Китаї вже здійснювалась західними педагогами 1934 р. в одній з музичних шкіл Харбіна, а китайськими педагогами – 1989 р. в Сичуанській консерваторії для магістрів. Проте, через вкрай недостатню кількість власних педагогів цей клас було швидко ліквідовано. В кінці 1990-х років наступні спроби запровадження класу концертмейстерства відбувались у Пекінській консерваторії і вдруге в Ляонінському педагогічному університеті в Шеньяні як «Мистецтво фортепіанного акомпанементу». Фен Їжань писала, що «Для поглиблення досвіду роботи в цій галузі 2001 р. в Шеньяні було організовано цикл лекцій відомих італійських концертмейстерів Стефена Крамера і Рональдо Ніколозі, та американських Камеруна Строува, Ріти Слоун і Стефана Мейнса [166, с. 142-143]. Деякі з педагогів-піаністів навіть робили перші спроби створення методичних розробок: Чжан Гуйлінь «Навички фортепіанного супроводу» (2004), Сіту Бінчун «Викладання фортепіанного акомпанементу» (2012), Ван Чень «Вивчення акомпанування» (2014). Проте, ці намагання теж не дали бажаних результатів і питання про функціонування на сталій основі класу концертмейстерства знову було відкладено.

Також відомо, що на фортепіанному відділі Центральної Пекінської консерваторії і на кафедрі хорового диригування, відкритій там 1956 р. теж була спроба введення курсу концертмейстерства. Для цього з інших міст Китаю навіть було запрошено кращих педагогів – Чжоу Гуанжень, яку було призначено завідувачкою курсу, Ван Чень і Чжан Гуйлінь з Шеньяна, Ву Йїн і Ху Шисі з Ухані. Проте, всі вони виявляли бажання реалізовувати себе в концертній діяльності і швидко виїжджали з Пекіна. Після трьох років роботи курс концертмейстерства й там було закрито. Тож, проблема відкриття цієї кафедри в Китаї залишається відкритою. З особистого спілкування авторки представленого дослідження з нещодавньою випускницею аспірантури Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Фен Їжань стало відомо, що вона наполегливо працює над відновленням курсу концертмейстерства в Уханській консерваторіїв та ініціює створення там кафедри концертмейстерства і камерного ансамблю.

А поки що в роботі з аспірантами зі спеціалізації «хорове диригування» практика залучення за зразком західної системи навчання двох художніх викладачів визнана найбільш ефективною, оскільки дозволяє безперервно, немов постійно знаходячись у творчій лабораторії, перевіряти аспірантам здобуті теоретичні знання, усувати шляхом великої кількості проб недоліки і збагачувати свій виконавський та педагогічний досвід.

Впродовж навчання аспіранти вивчають концептуальні положення музичної освіти і хорового співу угорського педагога, фольклориста і композитора Золтана Кодая, знайомляться з його працю «Угорська народна музика», в якій зокрема йдеться про давні угорські пісні, засновані на пентатонному звукоряді. Про особливу увагу до методико-педагогічної спадщини одного з основоположників угорської композиторської школи засвідчує вивчення багатьох його дитячих а’капельних хорових творів і достатньо складних, призначених для виконання професійним колективом, творів для мішаного хору «Воля до миру» і для мішаного хору з оркестром «Угорський псалом». Значне місце в навчальному курсі приділяється вивченню

методичних праць Кодая «Будемо чисто співати», «Пентатоніка», «Пісенник для загальноосвітніх шкіл», «333 вправи для читання з листа».

Також серед вивчення творів західноєвропейських композиторів значна увага приділяється вивченню спадщини представника німецької композиторської і педагогічної школи Карла Орфа. В його хорових творах китайських виконавців приваблює сучасність, «модерністичність» їх звучання, коли, минаючи сучасні техніки серіальності, атоналізму, додекафонії тощо, композитор майстерно створює яскраві за новизною і свіжістю звучання музичні образи шляхом використання найпростіших засобів музичної виражальності – побудови тем в достатньо обмеженому діапазоні (що нерідко не виходить за межі терції-кварти), діатонічної ладотональної системи, барвистості гармонічних і динамічних співставлень, повторюваності ритмічної формули в побудові і розвитку тем, використання значної кількості ритмічних остінато. При використанні латинських текстів і текстів, які нерідко не можна перекласти жодною з сучасних мов, мелодійних поспівок архаїчних пісень, в сукупності ці невибагливі на перший погляд традиційні засоби сприяють «не перенасиченості» музичної тканини. З хорової спадщини Орфа вивчаються уривки зі створеної на латинські середньовічні тексти кантати для хору, симфонічного оркестру, двох фортепіано і великої групи ударних «Карміна Бурана» («Пісні монастиря Buranum»). Кантата входить до переліку шедеврів світової музики. Особливий успіх в Китаї завжди має виконання заключного хору *Fortuna Imperatrix Mundi* («Богиня удачі Фортуна, Цариця Світу»). Особливої ексцентричності і, навіть таємничості хорові додають розміщення хорових голосів окремо в різних місцях концертного залу або на балконах і використання розширеної групи ударних, до якої, крім традиційних для симфонічного оркестру (литаврів, барабанів, тарілок, трикутника, там-тама, ксилофону), композитор додав дзвони, челесту, дзвіночки, глокеншпіль і подібний до цимбалів античний ударний інструмент [231]. Китайським диригентам нерідко доводиться виконувати цей твір у містечках, де немає всього арсеналу необхідних інструментів. Ось тут і стає в пригоді вивчення

дисципліни «практична оркестровка», коли для збереження колористики музики Орфа і відповідного емоційного впливу на слухачів доводиться замінювати виписані в партитурі інструменти тими, що є в наявності. Показово, що нерідко в таких концертах, за умови вмілого підходу і глибинного знання тембрової специфіки, використовуються китайські традиційні ударні інструменти. Наприклад, середньовічні європейські дзвони замінюються китайським чжуном, там-там – барабаном гангу, глокеншпіль – фансяном або се, дзвіночки – бяньчжуном, античні цимбали – традиційним китайським чженом або янцинем.

Такі заміни завжди сприймаються органічно і з великим успіхом, оскільки китайські слухачі, миттєво розпізнаючи свої національні архаїчні тембри, завжди радіють почути їх зі сцени, та ще й у творі першокласного європейського композитора. В пошуках вдалих та оригінальних аспірантських версій оркестровки хору «*Fortuna Imperatrix Mundi*» було віднайдено цікавий факт про привезення і застосування в концерті деяких з давніх китайських ударних. Це виконання, що «викликало непідробну цікавість і було схвалено як оригінальне і логічне» [240], відбулось у Детройті (США) в палаці «Обурн Гіллс» в рамках фестивалю хорової музики 2017 р.

Крім «Карміна Бурана» студенти аспірантури вивчають пісні К. Орфа і систему його музичного виховання «*Schulwerk*» («Навчати в дії»). За педагогічною концепцією Орфа, елементарна музика в процесі виховання має бути не чимось додатковим, а основоположним. Мистецтво майбутнього вимагає артистичної універсальності, що закладена в природі людських здібностей, і потрібно лише створити умови для творчого розвитку особистості. «Орф був переконаний, що завдання музичного виховання не повинно обмежуватись лише розвитком слуху, ритму, слуханням музики, навчанням співу і гри на інструментах. Важливим є стимулювання розвитку творчої фантазії, уміння імпровізувати і творити в процесі індивідуального та колективного музикування» [113, с. 119].

Третій рік навчання в аспірантурі присвячується виключно практичній роботі і називається «Курс художньої практики». Підбір навчального і виконавського матеріалу в цьому курсі є доволі різноманітним. Орієнтуючись на те, що випускники аспірантури здебільшого будуть працювати в музичних коледжах і спрямовувати свою працю в сферу музичної освіти, основний вибір репертуару для того, щоб постійно крокувати в ногу з часом, полягає довкола вивчення реального попиту найширших верств населення. Це диктує вивчення насамперед найбільш відомих і популярних класичних хорових творів національних та зарубіжних композиторів. Для цього педагогами вже укладено серії спеціальних збірників «Музична культура» і «Музичне виховання в початковій і середній школі», в яких пропонується велика кількість добірних за красою музики творів. Передбачається, що ці композиції охоче могли б виконувати учнівські та молодіжні хори. Аспірантам для вивчення пропонується й інша велика група творів для роботи з хоровими колективами, учасниками яких виступають більш підготовлені співаки з яскравішими музичними характеристиками.

Від початку XXI ст. в Китаї утворилась розгалужена мережа вищих музичних навчальних закладів, де один за одним відкривались відділи хорового диригування. Педагоги кожного з них, активно долучившись до науково-методичної праці, роблять свій внесок у розбудову китайської хорової школи. До найяскравіших праць належать: Фен Сяоган «Дослідження китайської теорії диригування та його дисциплінарна конструкція наприкінці XX століття» (Нанкін, 2006) [167], Фу Ян «Погляд на роль хорового коллективу Китаю для побудови гармонійного суспільства» (Гуйян, 2008) [169], Ляо Сілінь «Порівняльне дослідження китайського хору та західного хору» (Ухань, 2011) [105], Хан Джін «Дослідження розвитку китайського хорового мистецтва періоду до і після політики реформ та відкритості» (Хенаньский педагогічний університет м. Сіньсян, 2011) [170], Сін Сяомен і Сю Дунгуан «Розвиток і трансформація китайської хорової культури» (Чанчунь, 2015) [138], Вень

Менхуей «Порівняльне дослідження хорів коледжів та підручників з диригування від часу заснування Нового Китаю» (Чанша, 2016) [22].

Як важливий сегмент наукових праць сучасних авторів виділимо дисертаційні дослідження молодих китайських хорових диригентів, здійснені в Україні: Ху Діхуа «Формування полікультурної компетентності іноземних студентів в умовах професійної підготовки» (Черкаси, 2013) [176], Ма Сюй «Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами» (Одеса, 2015) [111], У Хунюань «Китайська художня пісня: теорія та історія жанру» (Харків, 2016) [163], Ян Кайсен «Європейські витоки хорового мистецтва Китаю» (Харків, 2019) [225], Чень Менмен «Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття» (Одеса, 2021) [196].

Висновки до третього розділу

В першому підрозділі «*Хорова творчість композиторів кінця XX – початку XXI століття: розширення образно-тематичної і жанрової палітри, специфіка музичної мови*» розглянуто ознаки «деполітизації» хорових творів і зосередження китайських композиторів на темах сучасного життя; утворення та аспекти діяльності лабораторій з вивчення народних пісень різних етносів Китаю та їх результати в творчості композиторів Чжен Цюфена, Мей Діна, Чень Гоцюаня, Ге Шуньжуна, Дін Шаньде, що виявились у тяжінні до поєднання етнічного стилю музичної мови та синтезування західних і східних традицій.

Жанрова палітра хорової творчості збагатилась створенням хорових пісень для дітей, пісень релігійної тематики. Створення масштабних хорових творів – кантат, ораторій, реквіємів, розгорнених хорових уривків у операх поки ще належать колективній праці.

В другому підрозділі «*Становлення професійної хорової освіти та її сучасний розвиток*» вивчено заходи з організації системної розбудови хорової освіти у ВИШах Китаю від початку XXI ст. Проаналізовано перші методичні

розробки з хорового диригування, їх зміст і мету, програму триступеневої диригентсько-хорової освіти Центральної пекінської консерваторії і Ляонінського педагогічного університету. Проаналізовано наукові праці їх провідних педагогів, виділено ідеї поглиблення уваги на психологічному аспекті співтворчості диригента і артистів хору та уміння створення студентами аранжувань для концертів у містах, де немає укомплектованих оркестрів.

ВИСНОВКИ

1. Проведено дослідження хорового мистецтва Китаю в дискурсі його художнього, культурологічно-мистецтвознавчого і суспільного значення в житті держави. В основу дослідження лягло вивчення наукових праць китайських і зарубіжних авторів з мистецтвознавства, релігієзнавства, історії, культурології, літературознавства; про початки виникнення в Китаї пісень, їх тематику, образний і поетичний зміст та їх ужиткове призначення; текстів збірок китайських міфів і поезій, праць античних філософів і сучасних теоретиків музики про соціально-виховну функцію музики і співу у вихованні людей; здійснено дослідження праць, присвячених розвитку культурних обмінів та міжкультурної взаємодії Китаю із зарубіжжям, зокрема вивченню впливів на становлення та розвиток хорового мистецтва Китаю окремих українських представників та японської хорової культури, значення завезених з Японії «шкільних пісень»; праць про найдавніші приклади китайського колективного (унісонного) виконання пісень, шляхи проникнення в китайське мистецтво багатоголосого хорового співу, про початки навчання в Китаї колективного співу в XVII – XIX ст.; огляд розвитку китайської хорової культури і мистецтва в XX ст.; праць, присвячених розгляду жанру революційних пісень та пісень антияпонської тематики як перших прикладів співочого багатоголосся; праць з питання збереження композиторами в хоровій творчості національного стилю; проблематиці хорової освіти в Китаї і зародженню професії хорового диригента в китайських навчальних закладах. Вивчення цих питань дало можливість укласти цілісну картину становлення і наступного розвитку багатоголосого хорового співу в китайській культурі в контексті суспільного і художнього життя держави.

2. При дослідженні впровадження в китайську культуру багатоголосого хорового співу було здійснено ретроспективний аналіз історико-суспільного та культурного життя Китаю до появи на початку XX ст. перших хорових творів професійних композиторів. Для цього було проведене дослідження

особливостей естетичних потреб китайської співацької культури, заснованої на збереженні національної традиції монодичного співу, аргументованої: віруванням про походження музичних звуків із Всесвіту та їх належністю до магічних сил, що вимагає виконання в гранично чистому вигляді – одноголосо; ставленням китайців до мистецтва поезії та створення текстів пісень від першої особи з передачею суто особистих індивідуальних емоцій; створенням неримованих текстів неквадратової будови з широким використанням метро-ритмічних змін; фіксація цих характеристик у найдавніших книгах Китаю в «Книзі пісень» та в «Книзі Змін»; вплив поглядів гуманістичного вчення Конфуція про бездоганність звучання саме одноголосих мелодій, в яких він вбачав еталон краси музики і вищий прояв чистоти і гармонії, про необхідність наближення ідеалу краси до якнайтихішого звучання, можливого лише при одноголосому співі; відданість китайців національним традиціям. Виявлено давні приклади гетерофонного виконання як незначного ритмічного або орнаментального відгалуження від звуків основного голосу.

Проаналізовано та підсумовано поступовість впливів світових традицій багатоголосого хорового співу на впровадження в китайську монодичну співочу культуру. В контексті збереження національної традиції одноголосого співу відзначено фактор багатовікової закритості Китаю від впливів зарубіжних досягнень. В проєкції завезення до Китаю форм багатоголосого співу виокремлено вплив релігій східної та західної цивілізацій, що стало першим поштовхом для розвитку міжкультурних контактів, роль у цьому процесі міграції до Китаю сусідніх азійських народів та утворення синкретичної системи релігійних вірувань. Зокрема, з Японії до Китаю проникли традиції синтоїзму, спорідненого з китайським даосизмом і конфуціанством, спільним у яких були пошана до природи і оспівування її в піснях, погляди на роль музики у виявах природних психоемоційних реакцій людини, ідеї про марність і швидкоплинність земного буття. Зафіксовано перші знайомства китайців з одноголосим колективним співом японцями релігійних гімнів сьомго та світських пісень, завезення наприкінці XIX ст. «шкільних пісень».

Виділено позитивні здобутки правління імператора Кансі (1654-1722), який першим сприяв впровадженню вивчення в Китаї окремих видів європейських наук та мистецтв, підтримував діяльність християнських місіонерів, що розповсюджували в Китаї християнське вчення, споруджували християнські храми, проводили в них хорові Богослужіння і відкривали церковні школи, в яких навчали музичної грамоти і співу хором, а в результаті сприяли практичному прилученню Китаю до пізнання хорової культури європейців.

3. Досліджено вагу внутрішніх суспільно-політичних подій у Китаї кінця XIX – першої третини XX ст., що вплинули на пришвидшення інтеграції хорового співу в китайську культуру: піднесення повстанської активності тайпінів та іхетуанів, опіумні війни, розгортання колоніальної експансії Китаю, велике скупчення іноземців і насильницьке нав’язування ними своєї культури і звичаїв, часткове відкриття державних кордонів, посилення торгівельних і культурних обмінів Китаю із зовнішнім світом, крах влади імператорських династій і закінчення багатовікової ізоляції Китаю та зародження тенденції сприйняття і запозичення культурних досягнень Заходу. Виділено значення перших виїздів китайської молоді навчатись за кордонами Китаю, відкриття перших приватних шкіл з навчанням, зокрема, хорового співу (серед найважливіших – школа англійця Р. Харта в Тяньцзині).

Досліджено розгортання суспільно-політичних подій і пов’язаних з ними художніх процесів у першій третині XX ст., що сприяли переулаштуванню життя держави в усіх площинах та початку наступного етапу розвитку китайського національного хорового мистецтва; вплив на ці процеси Сінхайської революції і утворення Китайської Республіки (1912), виникнення ряду масових рухів: «Рух за нову культуру» (1915-1916), «Рух 4 травня» (1919), «Рух за нове життя» (1924), ідеєю яких стала модернізація життя китайської держави в річищі її суспільно-політичного устрою і культурного розвитку шляхом спирання на прогресивні досягнення Заходу. В умовах розгортання

революційних рухів для піднесення відповідних настроїв виділено потребу супроводу масових виступів колективним співом пісень.

Виділено перші хорові пісні Лі Шутуна, Шень Сіньгона, Сіань Сінхая, які одноголосо масово співали під час демонстрацій. Охарактеризовано перші зразки дво- і триголосих пісень Сяо Юмея, Ньє Ера, Ши Мінсіня. Відзначено поєднання в них елементів національного фольклору та західноєвропейських маршових хорових пісень.

Виникнення та розвиток у Китаї форм зарубіжного колективного співу пов'язуємо з акультуративними процесами, розгортання яких стало визначальним як для становлення хорового співу в Китаї, так і для визначення шляхів подальшого розвитку всієї музичної культури Китаю.

У контексті розвитку мистецького життя на півночі Китаю і вкорінення західних традицій професійного хорового співу досліджено значення будівництва Трансманьчжурської магістралі. Її функціонування сприяло: потужному притоку культурних і мистецьких кадрів та активізації міжкультурної взаємодії китайців з мистецькими і культурними діячами Заходу, заснуванню музичних навчальних закладів (шкіл, технікумів, консерваторії) з класами хорового співу, концертних залів, налагодженню видавничої справи, організації діяльності літературних, театральних і музичних гуртків. З аналізу матеріалів архівних газет і журналів «Рубіж», «Театр та мистецтво», «Харбінський вісник», «Концерти. Музична освіта», «Вісник Маньчжурії» виявлено численні факти слухання професійного хорового співу в китайських спільнотах та прилучення китайського населення до слухання хорових номерів з опер західноєвропейських композиторів.

Зроблено висновок, що становлення багатоголосого хорового співу в Китаї неминуче мало пройти усі щаблі від накопичення знань – через період аналізу і на виході – до синтезу об'єднаних знань, їх узагальнення і впровадження в свою національну практику. Успішно такий шлях Китай міг пройти лише перебуваючи в тісному альянсі зі своїми союзниками (знаннями)

та інтелектуалами (усіх, хто долучився до цих процесів аж до появи перших власних професійних композиторів).

4. Уперше досліджено значення впливу українського хорового на китайське хорове мистецтво на ранньому етапі становлення та на його подальший розвиток. Для цього проаналізовано значний масив архівних газет і журналів «Харбінський вісник», «Рубіж», «Театр і мистецтво», «Концерти. Музична освіта», «Вісник Азії», «Вісник Маньчжурії», «Нове життя», з яких стало відомо про спорудження в Харбіні першої української Свято-Покровської православної церкви і відкриття першої легальної української інституції – Українського клубу, в якому, крім іншого, було змонтовано першу українську театральну сцену, відкрито загальноосвітню українську гімназію та училище, організовано літературно-музичний театральний гурток, налагоджено видавництво українських журналів, створено силами бандуристів-співаків аматорський гурток «Бандура». З опрацьованих періодичних видань по краплині віднайдено інформацію про постановки в Китаї славетним українським режисером і актором Костем Мирославським українських музично-драматичних вистав з хоровими номерами «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Циганка Аза» М. Старицького, Шельменко-денщик» К. Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч» М. Лисенка, виконання уривків з «Вечорниць» П. Ніщинського. Виділено постаті українського хорового диригента Степана Кукурузи, який організував хор при церкві Покрови Пресвятої Богородиці і очолював хор гуртка «Бандура», а також диригента українського хору В. Лукшу, який у 1930-х рр. виконував у Китаї хорові обробки колядок, українських народних пісень, уривків з «Вечорниць» П. Ніщинського, творів М. Лисенка і Д. Січинського. Після депортації до радянського союзу цих диригентів відразу було розстріляно. Обидва вони стали тими, хто найбільш активно сприяли пропагуванню на теренах Китаю українського хорового мистецтва і таким чином вплинули на продовження

процесу інтеграції хорового співу в китайську культуру. Зібрана сукупна інформація становить для дослідників особливо великий інтерес як задокументована фіксація імен українських хорових діячів, виконуваних у Китаї хорових творів та подій концертного і культурного життя.

5. Емоційні характеристики «шкільних пісень» для багатоголосого хору найкраще відповідали запитам часу на колективну форму проголошення антиімперіалістичних настроїв. Значення «шкільних пісень» полягає у їх емоційній підтримці маніфестантів та об'єднанні великих мас народу навколо суспільно важливої ідеї, в дієвому способі долучення китайського суспільства до колективного співу. З позиції національно-культурних вимірів осмислено поняття «акультурація» як адаптація жанру шкільної пісні до життя в чужій культурі та «інкультурація» як процес засвоєння китайськими композиторами норм та елементів іншої культури.

Простежено приклади звернення до хорової творчості перших професійних композиторів Сіань Сінхая, Хуан Цзи, Чжан Ханьхуйя, Чжана Лілу, Чжана Шу, Чжена Женьюя та ін. Відзначено розробку в піснях патріотично-революційної тематики, оспівування у них героїчних вчинків і подвигів, всенародну любов до цих пісень і найширше їх виконання колективами трудящих і військових на заводах і фабриках, на фронті і в тилу, під час демонстрацій і самовідданої праці, а також на концертах і змаганнях хорових колективів; поєднання в них елементів національної пісенності з їх бойовим духом і досвіду творення революційних пісень Заходу. Виділено коло поетів-піснярів, з іменами яких пов'язане виникнення високохудожніх хорових творів.

Відзначено усвідомлення композиторами проблеми співвідношення індивідуального як особистісного втілення національної думки і національного як чинника віддзеркалення колективної свідомості й патріотизму, які полягають у вияві любові і пошани до своєї країни, народу, культури, традицій, народної пісні, у вивченні і віддзеркаленні в музичній творчості минулої і теперішньої

історії, а також у вияві почуття національної гордості і неприйнятті приниження національних інтересів.

Таким чином, хоровий спів, який вийшов за межі лише шкільного навчання, став найбільш примітною рисою мистецького життя і музичної творчості. Створення і виконання пісень антияпонської тематики позитивно вплинули на усвідомлення необхідності поглиблення музичної освіти і початку розвитку в Китаї хорового співу як професійного виду творчості.

6. Основними важелями в розбудові китайського хорового мистецтва визначено вплив набутого під час навчання досвіду знань у музичних навчальних закладах Заходу, а також вивчення діяльності іммігрантів з різних країн Європи, виконання ними творів європейської хорової музики, здійснення постановок опер з розширеними хоровими номерами. Ці тенденції визначено як доцентрові, що розгортались в ході міжкультурного діалогічного спілкування.

На шляху становлення хорової освіти в Китаї відзначено відкриття перших відділів професійної підготовки хористів у Шанхайському художньому педагогічному інституті (1923) р., Вищій музичній школі в Харбіні (1924) і в Національній консерваторії музики в Шанхаї (1927).

В галузі хорової творчості відзначено розвиток трьох жанрових різновидів: «шкільні», художні і патріотичні пісні, які за образно-тематичним наповненням нерідко переплітались. Уперше, спираючись на анонси газети «Нове життя» висвітлено концертні виконання перших в Китаї пісень для чотириголосого хору Хуан Цзи.

Зауважено, що головну увагу провідні композитори-піснярі (Хуан Цзи, Сіань Сінхай, Ма Сіцун, Ньє Ер, Лю Сюй Ань, Гуан Вейжань, Чжан Шу) все ж спрямовують на жанри сольної та ансамблевої інструментальної і оркестрової музики, проте, вперше у музичному мистецтві Китаю їх хорова творчість, крім обов'язкового створення революційних пісень, позначилась зверненням до оспівування картин природи – тематики, що завжди була провідною в творчості всіх композиторів Китаю. Художня пісня взяла на себе функцію узагальнення

рис національної ментальності на основі синтезу традиційних філософсько-естетичних поглядів. Серед перших виділено мініатюрні дво- або триголосі хорові пісні Чжао Юаньженя «Морська тиша», Лі Шутуна «Озеро Сіху» і «Повернення ластівки», Сяо Юмея «Вечірня пісня», «Ніч на весняній річці», «Танець зустрічі зими». Відзначено віддзеркалення в їх музичній мові особливостей інтонаційної специфіки народних пісень, що стало важливим для формування стилістики китайської хорової музики, відмінної від європейської.

Крім впровадження досягнень західноєвропейських композиторів, розпочалось осмислення власних національних традицій, пов'язаних з інтонаційними, ладовими та метроритмічними особливостями народних пісень та інтеграція їх в тематику сучасного життя. Відзначено важливість утворення «Бюра досліджень народної музики», яке завдяки звукозаписувальній техніці дало можливість композиторам і виконавцям чути автентичне виконання пісень різних народностей, а значить і осмислювати унікальні ритмічні і мелодичні особливості їх музичної мови. З цим пов'язуємо появу низки мистецьких хорових опрацювань фольклору: пісні з провінції Юннань «Гість здалека, будь ласка, залишайся» Мей Діна, народності чжуанів «Прощавай» Лі Шутуна.

З погляду впровадження новітніх європейських стилістичних прийомів виділено хорові пісні Ма Сіцуна «Батьківщина» і «Весна», в яких використано метод опрацювання мелодики народних пісень засобами стилістики імпресіоністичної музики, а саме – вуалювання традиційної пентатоніки шляхом поєднання її з європейським мажором чи мінором.

Відзначено появу нових крупних жанрів: серед таких творів – хорова сюїта «Великий похід», ораторія «Вічна печаль», кантата «Жовта ріка», які є продуктами колективної творчості.

Результатом відзначеного експериментування стала «Балада про Велику китайську стіну» Лю Сюй Ана. У ній поєднані особливості різних жанрів і стилів, а її будова є новим для китайської хорової творчості зразком поєднання вільної одночастинної форми романтичної балади з характерним для неї

наскрізним проведенням контрастних епізодів і національних фольклорних образів та виражальних засобів.

7. Від 1980-х рр. спостережено ознаки «деполітизації» хорової творчості та зосередження авторів на темах сучасного життя, а також на дитячій та релігійній тематиці, пріоритетність оспівування образів природи та подвигів національних героїв. Відзначено утворення значної кількості професійних хорових колективів, здійснення ними концертної діяльності на регулярній основі, а також організації мережі державних конкурсів хорової пісні. До початку ХХІ ст. ці акції набули масштабних розмірів. Відзначено вихід китайської хорової творчості на міжнародну арену: перші в історії китайського хорового мистецтва прагнення композиторів до популяризації власної творчості за межами Китаю та пов'язане з цим розширення впливу китайської хорової музики на світову культуру.

Розвиток духовної хорової музики розглянуто на прикладі діяльності церкви Сіменлі в м. Кайфен (провінція Хенань) як центру поширення в Китаї християнського вчення і церковного багатоголосого хорового співу; припинення у зв'язку із вказівками уряду початку ХХІ ст. традиції проведення християнських Богослужінь з хоровим співом.

Хорова творчість китайських композиторів періоду кінця ХХ – початку ХХІ ст. позначена потужним опрацюванням фольклорних пісень різних народностей Китаю. В хорових піснях Чжен Цюфена, Мей Діна, Чень Гоцюаня, Ге Шуньжуна, Дін Шаньде спостережено тяжіння до поєднання етнічного стилю музичної мови із синтезуванням західних і східних традицій: експериментування з пентатонним ладом шляхом альтерації його щаблів та розбудовою на їх основі гармонічних вертикалей, доповнення пентатонної мелодії атональним гармонічним супроводом, поєднання специфіки традиційних метроритмічних фігур з елементами сучасних технік додекафонії і пуантилізму, застосування для посилення етнічного фактору прийому свободи

метроритмічного нюансування, застосування в фортепіанному чи оркестровому супроводі методу наслідування звучання національних інструментів.

Визначено значне розширення жанрової палітри: крім традиційного пісенного жанру виникають масштабні хорові композиції – кантати, ораторії, реквієми, оперні хорові сцени, творцями яких стають колективи авторів. Досягненню високого художнього звучання хорових творів сприяють якісні інженерні рішення будівництва концертних залів з високими показниками їх акустичних параметрів.

8. Професійне навчання хорового співу відбувалось хвилеподібно: відкриття перших кафедр хорового диригування в шанхайській і пекінській консерваторіях (1956); зупинка в роки Культурної революцій; системна розбудова хорової освіти від початку XXI ст. в університетах Ляоніна (2003), Шеньяна і Нанкіна (2006), Гуйяна (2008), Ухані, Чженьчжоу і Сіньсяна (2010), Чанші (2014); відкриття аспірантури для хорових диригентів у Шеньянському університеті (2017).

Досліджено перші методичні розробки з хорового диригування, розробку «модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах». Проаналізовано їх зміст, мету і перелік рекомендованих творів для концертних виступів кожного з рівнів; програму триступеневої диригентсько-хорової освіти Центральної пекінської консерваторії: бакалаврат з підготовкою викладачів співу закладів початкового рівня освіти, артистів і диригентів хору, магістратура за напрямками викладання співу і диригування хором у спеціалізованих мистецьких закладах освіти середнього рівня та докторантура за напрямками «Хорове диригування» і «Керівництво оперною трупою».

Проаналізовано наукові праці провідних педагогів пекінської консерваторії Дін Йї, Ван Юйхе, Лі Шуміна, Тянь Є, Чжоу Вейміня, Лі Чженьхуа, Лі Тіна, ін. з історії розвитку хорового мистецтва в Китаї, проблем хорової освіти, аналізу окремих найпоказовіших творів тощо; Ляонінського

педагогічного університету Чжай Жуя і Чжоу Пейжаня – з питань використання досвіду Угорщини, Швеції і Великої Британії, психологічного аспекту співтворчості диригента і артистів хору, необхідності глибокого вивчення студентами гармонії, поліфонії, оркестрових інструментів та аранжування для створення оркестрування при виборі репертуару в містах, де немає укомплектованих оркестрів.

Підсумовано, що розвиток хорової творчості в Китаї відбувався під постійним впливом якісних змін у художньому і суспільному житті держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія китайської поезії / Перекл. Го Мо-Жо. Київ: Художня література, 1953. 328 с.
2. Антонюк Ірина. Діяльність українських музикантів на Далекому Сході: огляд китайських архівних джерел. *Proceedings of the Scientific and Pedagogical internship.* Riga, the Republic of Latvia, August 11, 2024. P.26-33.
3. Антонюк І. Невідомі сторінки з історії українсько-китайських музичних взаємин. «*XXII Dialog Dwóch Kultur».* Warsawa-Suleyówek», 2024.
4. Ань Сяомей. Чжао Юанжень і створення китайських художніх пісень. Національний Цинхайський університет. 2002 (03). С. 111-113.
5. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. Посібник для студ. Вищ. Навч. Закладів. Київ: Укр. Світ, 2002. 440 с.
6. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с.
7. Бо Цзюй-і. Зарубіжні письменники / Ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. С. 152.
8. Бо Цзюй-ї. Триста поезій династії Тан. Пекін, 1984. 286 с.
9. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
10. Ван Гуан Цін. Історія китайської музики. Тайбей: Чжон Хуа. 1956. 382 с.
11. Ван Сяолінь. Китайські міфи і перекази. Пекін: Суспільне видавництво, 1977. 214 с.
12. Ван Хуіцінь. Початковий аналіз особливостей китайських художніх пісень. *Вісник Ланьчжоуського університету.* Ланьчжоу, 2001. Вип. 1. С. 117-120.

13. Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики (1901-1949). Пекін: Народна музика. 1991. 127 с.
14. Ван Юйхе. Короткий огляд розвитку китайської хорової музики. *Музичні дослідження*. Ченду, 1991. С. 18-21.
15. Ван Юйхе. Хорова музика Китаю нового часу (1946–1976). *Дослідження музики*. Пекін, 1989. №2. С. 20-23.
16. Ван Янь. Про хорову диригентську освіту Ма Гершуна. *Народна музика.* Шанхай. 2013. С.8-14.
17. Ван Янь. Художня експресія хорового диригента. *Велика сцена*. 2013. № 9. С. 32-33.
18. Ван Яньпін. Ситуація розвитку церковного співу в сучасному Китаї. *Голос Хуанхе*. Тайюань, 2012. С.92-97.
19. Васильєв В. Історія релігій Сходу (релігійно-культурні традиції і суспільство). Київ: Вища школа, 1983. 368 с.
20. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 21 с.
21. Великий словник мистецтв. Пекін: Видавництво Хунжун, 1980. 1220 с.
22. Вень Менхуей. Порівняльне дослідження хорів коледжів та підручників з диригування від часу заснування Нового Китаю. Чанша: Хунаньський пед. університет, 2016. 35 с.
23. Вибрані документи і рукописи Хе Лютіна. Шанхай: Шанхайське літературно-мистецьке видавництво, 1981.
24. Від Кансі до Цяньлуна. Епоха процвітання. За Чжоу Веньцзю. URL: https://books.google.com.ua/books?id=b.
25. Вісник Азії. Журнал товариства сходознавців. Харбін, 1914. 18 с.; 1928. 18 с.
26. Волович Олексій. Україна – ворота Китаю до Європи. *Незалежний аналітичний центр геополітичних досліджень «Борисфен Інтел».*

URL: https://bintel.org.ua/nash_archiv/arxiv-regioni/arxiv-aziya/arxiv-kitaj/ukraina-vorota-kitaja-v-evropu. 09.01.2014/

27. Вон К'ю-Кіт. Енциклопедія дзен. Пекін: Народне видавництво, 1997. 400 с.
28. Ву Мін. Відображення національного в розвитку хорового мистецтва Китаю. Далянь: Драматичний будинок, 2021. С. 82-83.
29. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. С. 110 – 121. Вип. 28.
30. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: дис.. … канд. мист.: 17.00.03 / Київ, 2005. 227 с.
31. Говердовська Л. Культурне життя російської еміграції в Китаї у 20-40-х роках XX століття. Видання Інституту Далекого Сходу, 2004. 189 с.
32. Гон Хун Ю. Місіонери та китайська музика. *Матеріали Уханської музичної консерваторії.* Ухань, 2008. С. 133-141
33. Городня Наталія. Історія Китаю у XX ст. *Історія країн Азії і Африки.* Київ: Національний університет імені Т. Г. Шевченка, 2019.
34. Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. Пекін: Центральний китайський педагогічний університет, 2007. № 5. 58 с.
35. Гошовский В. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки. *Музыка народов Азии и Африки*, 1973. Вип. 2. С. 281-300.
36. Гуан Сінь. Антияпонські військові пісні: Масова мобілізація молодіжної асоціації національного порятунку. *Дослідження музики*. Пекін, 2015. № 5. С. 28-38.
37. Гун Лі. Традиції хорового співу в Китаї. Пекін, 2021. 118 с.
38. Давньокитайська філософія. Зібрання текстів у двох томах. Т.1. Київ, 2022. 500 с.

39. Дао Цзан [Скарбниця Дао] / Пер. книги Лю Сю Цзіна з давньокитайської Ян Хін Шуна. Пекін: Народне видавництво, 1982. 212 с.
40. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур: дис. … канд. мист.: 17.11.13 – музичне мистецтво / Львів, 2019. 190 с.
41. Д'єн Пенхай. Хуан Цзи. Хронологія творчості. *Музичне мистецтво.*1981. № 2. С. 17 -21.
42. Дін Йї. До історії виникнення відділу хорового диригування у музичних закладах Китаю. *Народна музика.* Пекін, 1992. С. 18-21.
43. Дін Шаньде. Пошуки техніки композиції. Шанхай: Шанхайська музика, 1990. 149 с.
44. Ду Фу. Поезії / Пер. Я. Шекери. Київ: Всесвіт, 2001, № 5–6. С. 110-119.
45. Дубровська М. О. Про формування в Японії національної композиторської школи (кінець XX – перша половина XX ст.). Японія: Щорічник, 2006. С. 143-159.
46. Енциклопедія Китаю: в 20 томах. Т. 18: Музика і танець. Пекін: Видавництво енциклопедій Китаю, 2002. 1041 с.
47. Є Іхонг. Структура модуля формування курсів хорового диригування в коледжах та університетах. *Популярна література та мистецтво*. Пекін, 2023. С. 148-150.
48. Жао Джін. Вплив філософії та естетики даосизму на китайську вокальну культуру: дис… доктора філософії: 025 – музичне мистецтво / Львів, 2023. 225 с.
49. Зосім О. Л. Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* науковий журнал Київ: ТОВ Ідея принт, 2019. № 2. С. 280-284.

50. І цзин [Книга змін] / Пер. Євгена Тарнавського. Київ: Фоліо, 2018. 288 с. Серія: Світова класика.
51. Ігнатьєв П. Країни Азії: особливості культури і побуту. Чернівці: Книги XXI століття, 2011. 339 с.
52. Історія Православ'я в Китаї. *Громада XXI століття*. № 2 (39) 2004.
62. Їнчжен Кан. Музична культура Китаю середини XX ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. Київ: НАКККіМ, 2022. Вип. 1. С. 52-57.
63. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: Монографія. Івано-Франківськ: Типовіт, 2013. 1164 с.
64. Китайські митці підтримують Україну. *Громадській організації «Українська асоціація китаєзнавців» 20 років*. 18 листопада 2023 р. URL: https://sinologist.com.ua.
65. Кім О. В. Релігії Китаю. Історія та сучасний стан. *Сходознавство. Актуальність та перспективи.* Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 137–139.
66. Коваль О. А. Як рух 4 травня змінив Китай. *Україна і Китай*: науково-публіцистичний журнал. Київ, 2019. № 16 (2).
67. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 200 с.
68. Комарницька Т, Бондаренко І., Семенко С. Поезія Давнього Китаю. Антологія художніх перекладів. Видавничий дім Дмитра Бкрого, 2017. 544 с.
69. Конфуцій. Вислови: книга пісень та гимнів. Харків: Фоліо, 2002. 188 с.
70. Конфуцій. Лунь юй [Бесіди і судження]. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
71. Концерти. Музична освіта. Харбін, 1923. № 1-4. 16 с.
72. Корсаков К. Н. Історія Великобританії. УРАО, 1997. 94 с.

73. Лащенко А. П. Вітчизняне хорознавство в соціокультурному контексті. *Мистецтвознавство України*. Київ, 1999. С. 12-15.
74. Лі Вей. Дослідження національного характеру китайських хорових творів. Журнал китайських соціальних наук. 2020. С. 6.
75. Лі Ган. Спостереження та думки щодо участі професійних диригентів у масових аматорських хорах за останні двадцять років. *Народна музика*. 2014. № 10. С. 69-71.
76. Лі Ке. Різноманіття хорових форм на Всесвітньому конкурсі хорів. Пекін: Столичний педуніверситет, 2009. 46 с.
77. Лі Мін. Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : матеріали XVII міжнар. наук.- творч. конф. студентів та аспірантів. Харків, 23–24 березня 2017 р. С. 98–100.
78. Лі Мінфан. Світанок хорового мистецтва в новому столітті. *Огляд китайського хорового фестивалю 2000 року*. Народна музика. 2001. № 7. С. 28-32.
79. Лі Мо. Про китайську хорову музичну діяльність під час антияпонської війни (1931-1949). *Музичне життя*. Шеньян, 2022. С. 63-65.
80. Лі Пенгін. Короткий опис розвитку китайського хорового мистецтва. Далянь. музичне дослідження. 2015. С. 78-79.
81. Лі Сюмін. Різнобічне дослідження розвитку хорового мистецтва в Китаї в нову епоху. Шеньсійський педагогічний університет. Сіань, 2010. 61 с.
82. Лі Тін. Дослідження нових китайських хорових творів та концертних виступів хорових колективів в еру Новітнього Китаю. Пекін: Народна музика, 2023. 23 с.
83. Лі Тін. Навчання навичок хорового співу та аналіз «Балади про жовту воду». Пекін: *Голос Жовтої річки*, 2022. С. 102-107.
84. Лі Хуаньчжи. Музика сучасного Китаю. Пекін: Сучасний Китай, 1997. 852 с.

85. Лі Чженьхуа. Художня форма і стиль кантати. *Народна музика*. Пекін, 1963 (01). С. 4-11.
86. Лі Цзяфу. Стародавні китайські міфи. Тайбей, 1971. 411 с.
87. Лі Шумін. Огляд симпозиумів з китайської художньої пісні. *Народна музика.* Пекін, 2007. Вип. 7. С. 26-29.
88. Лі Юцян. Аналіз проблем розвитку сучасного китайського хорового мистецтва. Цюаньчжоу. Журнал Чжанчжоуського педагогічного університету. 2005 . С. 78-80.
89. Лі Я. Думаючи про розвиток китайського хорового мистецтва в даний момент. Хайкоу. сучасна музика. 2019. С.93-95.
90. Лу Сінь. Китайська революційна пролетарська література та кров її авангарду. Шанхай, 1931. 68 с.
91. Лу Сяоянь. Про особливості китайського масового хору під час антияпонської війни співочого руху. Янчжоу. Анхойська історіографія. 2013, С. 31-36.
92. Луо Вейцзе. Дослідження поточної ситуації християнської музики в місті Кайфен на прикладі хорового співу в каплиці Сіменлі в місті Кайфен. Чженьчжоу: Хенаньський університет, 2011. 9 с.
93. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис.. доктора мист.: 26.00.01 / Київ, 2015. 28 с.
94. Лю Да-цзюнь. Китайська музика. Харбін, 1924. 112 с.
95. Лю Ліхує. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. Харків, 2021. С. 209 -220.
96. Лю Сюй Ан. Спогади. Пекін: Народне видавництво, 1984. 65 с.
97. Лю Сяоцзюнь. Диверсифікована тенденція розвитку китайського хорового мистецтва. Велика сцена. Чанша. С.124-125.
98. Лю Фань. Хорове мистецтво Китаю другої половини XX століття: історико-стильовий екскурс. Суми, С. 141-155.
99. Лю Цзяньпен. Аналіз сучасних характеристик і майбутнього розвитку хорового мистецтва моєї країни. Comedy House. 2019. № 3. С. 58.

100. Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю Хуан Цзи. *Музичне мистецтво*. Пекін, 2008. № 2. С. 1-8.

101. Лю Янь. Аналіз шляху націоналізації в розвитку китайського хорового мистецтва. *Мистецька критика.* Ляонін, 2020. С.53-55.

102. Люй Цзи. Тези з вивчення народної музики. *Нова музика: Збірка статей*. Харбін, 1949. С. 12-20.

103. Лян Маочунь. Століття хору в Китаї (частина 1). Матеріали симпозіуму з нагоди сторіччя китайського хору. *Співочий світ*. 2014 № 1. С.38-42; (частина 2). *Співочий світ*. 2014 № 2. С.34-41.

104. Лянь Лю. Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї. *Культура України*. 2012. Вип. 39.С. 276-283.

105. Ляо Сілінь. Порівняльне дослідження китайського та західного хорового мистецтва. *Велика сцена*. Ухань, 2011. С.72-73.

106. Ляо Чунсян. Спогади Ляо Фушу. Пекін: Китайська музика, 1996. С. 280.

107. Ляо Яодун. Огляд китайської музики часу антияпонської війни. *Журнал педагогічного коледжу Ченьчжоу*. 1996. № 1. С. 49.

108. Ма Гешунь. Нова концепція вчення про хор. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2002. 220 с.

109. Ма Ке. Китайська народна пісня. *Народний Китай*. Пекін, 1956. № 24. С. 18-23.

110. Ма Сіцун. Спогади / Упор. Вей Сянь. *Науковий вісник Пекінської консерваторії.* Пекін, 1990. №1. С. 79-81.

111. Ма Сюй. Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами. Дис. … канд. пед. наук: 13. 00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Одеса, 2015. 236 с.

112. Ма Сяогуан. Про значення хорового мистецтва в побудові сучасного гармонійного суспільства. *Музичні дослідження*. 2016. № 4. С.78-79.

113. Медвідь Тетяна. Значення музично-педагогічної концепції Карла Орфа для розвитку творчих здібностей дитини. *Естетика і етика педагогічної дії*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка, 2021. Вип. 23. С. 118-125.

114. Михайлов М. Музика Китаю. Київ : Радянська Україна, 1961. 33 с.

115. Му Цюаньчжі. Формування національного скрипкового репертуару в китайській музиці 1920-60-х років. *Актуальні проблеми вищої освіти.* 2017. № 3 (45). С. 59-63.

116. Музична подорож до Китаю. Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М.Лисенка URL: http://www.pmu.pl.ua/index.php/nov2/296

117. Назар Л. Й. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє: Інтерв'ю. *Український інтернет-журнал «Музика»*. URL: http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie.

118. Нове життя. Щоденна газета. Шанхай – Харбін, 1934. № 26. 8 с.

119. Нотному стану в Китаї більше трьохсот років. *Народна музика*. Пекін, 1981. № 9. 34 с.

120. Петерець Ю. Про мою зустріч з редактором журналу «Рубіж». *Рубіж*, 1931. № 3. С. 24.

121. Політика самопосиления і спроби реформ у Китаї в другій половині XIX століття. URL: http://maxbooks.ru/chinese1/cn39.htm

122. Попок А. Кукуруза Степан. *Енциклопедія історії України: в 10 т.* Київ: Наукова думка, 2005. Т. 4 (Ж-К).

123. Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Книга 7. С. 114-128.

124. Попок А. Українці на Далекому Сході: організації, події, персоналії. Київ, 2004. 205 с.

125. Програма з навчання хорового співу і диригування. Шеньян: Ляонінський педагогічний університет, 2012. 23 с.

126. Програма культурного співробітництва між Міністерствами культури України та Китаю 2013-2017. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/156_101

127. Пронь С. Україна і Китай в системі міжнародних відносин: історія і сучасність. *Політичні науки.* Київ, 2006. 69 с.

128. Рен Сюлей. Шлях розвитку мислення створення хору моєї країни в першій половині 20-го століття. Юннань. Китайська музика. 2012. С. 147-157.

129. Романюк Л. Б. Поняття комунікації у світовій та вітчизняній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2023. № 2. С. 193-197.

130. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1921. № 4. 24 с.; 1931. № 3, 24 с.

131. Рубель В. А. Історія середньовічного Сходу: Курс лекцій: навч. посібник. Київ: Либідь, 1997. 462 с.

132. Рубель В. А. Нерчинський договір 1689. *Українська дипломатична енциклопедія*: у 2-х томах. Київ: Знання України, 2004. Т. 2 812 с.

133. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

134. Світ І. Українські поселення на Далекому Сході: історико-соціологічний нарис. Київ, 2001.

135. Се Цянь. Дух стародавньої китайської релігії та ритуальної музичної культури. Ченду: Сичуаньське народне видавництво, 1996

136. Сима Цянь. Історичні записки. Розділ «Ле жуань» («Життєписи»). Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 1990. 324 с.

137. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка*. Львів, 2003. № 10 (269). Ч. 1. С. 111-115.

138. Сін Сяомен, Сю Дунгуан. Розвиток і трансформація китайської хорової культури. *Журнал Північно-східного педагогічного університету*. Чанчунь, 2015. С. 172-176

139. Смірнова Т. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у ВНЗ: автореф. дис.. … д-ра пед.. наук: 13.00.04 / Київ, 2004. 40 с.

140. Стимулюючий вплив хору на індивідуальний розвиток. Журнал Північно-східного педагогічного університету. 2018. № 4. С. 247-252.

141. Су Ся. Художній аналіз кантати «Хуанхе». *Народна музика*. Пекін, 1998. № 3. С. 8.

142. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю: дис. … канд. мист: 26.00.01 / Львів, 2014. 199 с. + іл.

143. Сун Жуй Лун. Українсько-китайські взаємини в контексті мистецького життя міста Харбін першої половини XX ст. *Поліфонія діалогу в пост сучасній культурі*: Збірник наукових праць. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 359-366.

144. Сун Сі. Роздуми про стародавні китайські міфи з ілюстраціями. Тайбей, 1977. 168 с.

145. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2002. 709 с.

146. Сунь Конгінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2001. 68 с.

147. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник ДАКККіМ*. Київ, 2007. № 3. С. 87-91.

148. Сюньцзі. Записки про музику. Пекін: Народне видавництво, 2007. 218 с.

149. Ся Яньчжоу. Короткий курс історії музики Китаю нового і новітнього часу. *Щомісячник Шанхайської консерваторії.* Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2004. №4. 55 с.

150. Тань Юбінь. Тридцять років реформ і відкриття нового розділу в хоровому мистецтві. *Народна музика*. Пекін, 2009. № 2. С. 17-21.

151. Тао Ябін. Історія музичних контактів Китаю і Європи. *Велика китайська енциклопедія.* Пекін, 1994. С. 97-104 /

152. Тао Ябін. Музично-культурний обмін між династіями Мін і Цін. Пекін: Схід, 2001. 120 с.

153. Театр і мистецтво. Ілюстрований російський журнал. Харбін, 1918. № 15. 12с.

154. Три тисячі років китайської поезії. Антологія / Ред. Ву-чі Лю. Пекін-Лондон-Київ, 2002. 546 с.

155. Трощинський В. Українці в Китаї. *Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради.* Київ: ТОВ Поліпром, 2004. С. 18-19. № 2.

156. Тянь Є. Про вплив музичних пісень у школах на початку 20-го століття на сучасну музичну освіту моєї країни. *Журнал Ляонінського інституту управління освітою*. Шеньян, 2005. С. 76-77

157. Тянь Є. Про вплив «шкільних пісень» на розвиток музичної освіти в Китаї на початку XX століття. *Хорове мистецтво.* Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 2008. С. 108-122.

158. Тянь Сяобао. Нові ідеї розвитку хорового мистецтва в сучасному Китаї. *Народна музика*. 2008. № 10. С. 46-47.

159. Тянь Сяобао. Різнобічність розвитку сучасного китайського хорового мистецтва. *Китайська музика.* Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2013. С.173-174 195 с.

160. Тянь Яньлі. Значення та пропозиції щодо розвитку масової хорової діяльності в культурних центрах. *Голос Хуанхе*. 2018. № 1. С. 123.

161. У Лінфен. Хор йде вперед і сприяє великому відродженню китайської нації. *Співоче мистецтво*. 2019 (12). С.37-40.

162. У На. Дін Шаньде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма. Шанхай: Народна музика, 2007. С. 15-17.

163. У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру. Автореф. дис. … канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2016. 16 с.

164. Універсальний Словник-Енциклопедія / Ред. М. Попович, І. Дзюба та ін. Київ, 1999. 1551 с. URL: http://slovopedia.org.ua/29/53392-0.html

165. Фен Вей. Перша ораторія Китаю та її автор. До 70-річчя «Співу одвічного співчуття». *Музичне мистецтво.* Пекін, 2008 № 2. С. 35 – 38.

166. Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XX століть у проєкції діалогу культур. Дис. … на здоб. наук ступ. доктора філософії (025 – музичне мистецтво). Львів, 2022. 197 с.

167. Фен Сяоган. Дослідження китайської теорії диригування та його дисциплінарна конструкція наприкінці XX століття. *Дослідження музики*. Нанкін, 2006. С. 8-12

168. Фен Юань. Мовчазна музика. Дослідження кондуктивних жестів. *Народна музика.* Пікін, 2017. С. 34-37.

169. Фу Ян. Погляд на роль хорового колективу Китаю для побудови гармонійного суспільства. Гуйян: Гуйчжоуський педагогічний університет, 2008. 51 с.

170. Хан Джін. Дослідження розвитку китайського хорового мистецтва періоду до і після політики реформ та відкритості. Хэнаньский педагогічний університет. Сіньсян, 2011. 43 с.

171. Хань Гохуан. Перший західний оркестр Китаю. Дослідження оркестру Хотто. Хунань: Літературно-художнє видавництво, 1990. 174 с.

172. Харбінський вісник. Орган Китайської Східної залізниці. Харбін, 1906. № 12. 24 с.; 1908. № 43. 24 с.

173. Хе Лютін. Спогади Хуан Цзи. *Музична сцена.* 1983. № 8. С. 1-7.

174. Хе Цзецюн. Про розвиток та соціальну функцію масового хору. Журнал Хунанського професійно-технічного коледжу мас-медіа. Чанша, 2013. С. 92-94.

175. Херсковиц М. Дж. Культурний релятивізм і культурні цінності. URL: https://web.archive.org/web/20010220124110/ topics/relativism.html

176. Ху Діхуа. Формування полікультурної компетентності іноземних студентів в умовах професійної підготовки; автореф. … канд.. пед. наук: 13.00.04: Теорія та методика професійної освіти / Черкаси, 2013. 20 с.

177. Хуан Ді. Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. І. Лісевич. Київ: Тека, 2006. С. 111-116.

178. Цао Гуаньюй. Про дослідження національного характеру в процесі розвитку китайського хору. *Створення музики*. 2013. № 4. С. 124-125.

179. Цао Шу Лі. Розвиток хорової музики Китаю в першій половині XX ст. *Музичне мистецтво.* Пекін, 2011. С. 102-107.

180. Цзі Кан. Вірші Цзі Кана / Перекл. В. Рогов. URL: https://www.google.com.ua/search?q&sclient=gws-wiz.

181. Цзинь Чжунмін. Музична освіта і китайська культура. Шанхай: Шанхайська освіта, 1994. 414 с.

182. Цзю Ціхун. Столітня історія китайської музики (1900-2000). Хунаньське видавництво образотворчого мистецтва, 2015. 197 с.

183. Цзян Лібінь. До проблеми музичного **навчання** і виховання в Китаї. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка.* №10 (269). Ч. 1. Київ, 2013. С. 128-133.

184. Цзяньфу Лі. Музичні секрети провінції Юньнань: про національну музику Юньнань у творчості Чжан Синжун. *Народна музика*. Куньмін, 2010. № 3. С. 71–72.

185. Ці Байпін. Дослідження опрацювання Чжао Юаньженем шкільних пісень. Хубей. *Журнал Юньнаньського університету мистецтв*. 2016 . С. 44-49.

186. Ці Байпін. Історична еволюція та вплив «шкільних пісень. *Журнал Китайського університету Женьмінь*. Хубей, 2018. С. 163-172.

187. Цунінь Сунь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с.

188. Цю Юе. Попередня дискусія про Лі Шутуна та «Шкільні пісні»». *Популярна література і мистецтво*. 2018. № 2. С. 138.

189. Цянь Женькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694с.

190. Чан Ліїн. Народна пісня як феномен китайської культури. *Музичне мистецтво.* Пекін, 2001 № 2. С. 39-43.

191. Чен Лінцюнь. Дослідження сучасної китайської історії музики у XX столітті. *Музичне мистецтво*. Шанхай, 1999, С. 27-36.

192. Чень Бінцзе. Історія створення китайської хорової музики у XX столітті. *Журнал Хубейського другого педагогічного університету.* Пекін, 2015. С. 77-80.

193. Чень Веньвень. Порівняльне дослідження системи навчання з хорового диригування в університетах Китаю і Заходу. Далянь: Ляонінський педагогічний університет, 2010. 28 с. / кит. мовою.

194. Чень Го-Фу. Про стан вивчення даоських мелодій. Пекін: Інститут китаєзнавства при університеті Фужень, 1942. 268 с.

195. Чень Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини XX століття). Дис. … доктора філософії 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023. 211 с.

196. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття. Дис. … канд.. мист.: 025 – Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 218 с.

197. Чень Менмен. Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби. *Музичне мистецтво.* Пекін, 2019 № 2. С. 18-27.

198. Чень Юньцзянь. Про розвиток китайського хору в 1920-х і 1930-х роках. *Музичний час і простір*. Гуйян, 2016. С. 60-61.

199. Чень Янтін. Дослідження пісень у школах. *Теорія музики.* Пекін. 2002, с. 13-16.

200. Чжай Жуй. Викладання хорового співу та диригування в коледжах та університетах Китаю. *Праці Ляонінського педагогічного університету*. Ляонін, 2011. С. 8-11.

201. Чжан Дунсян. Виникнення хорового мистецтва Китаю в історичному контексті. *Музичне мистецтво.* Пекін: Народна музика, 2012. № 9. С. 332-337.

202. Чжан Іге. Коротка дискусія про хорове мистецтво в перші роки заснування Китайської Народної Республіки. *Північна література*. 2012. № 4. С. 70.

203. Чжан Ї. Аранжування хору середньовічної поезії та вокальних творів на прикладі «Шум річки Хуанхе» 2022. С. 42-44.

204. Чжан Тяньтін. Про історичне значення шкільної музики та пісень. *Голос Хуанхе*. 2020. № 13. С.172.

205. Чжан Хао. Попереднє вивчення музичних пісень у школах XX століття. *Голос Хуанхе*. Нанкін, 2010. С. 112-113.

206. Чжао Фін. Музика до «Шицзина». Сингапур: Інститут китайського мистецтва, 1948. 292 с.

207. Чжао Юанжень. Есе. Пекін: Видавнича компанія Китайської федерації літературних і мистецьких кіл, 1994. 54 с.

208. Чжоу Веймінь. Аналіз деяких проблем китайської музичної освіти. *Китайська музика*. Пекін, 2012. № 4. С. 159-165.

209. Чжоу І. Музика в літописах імператорських династій. *Китайське музикознавство*. Пекін, 2003. № 3. С. 48.

210. Чжоу Пейжань. Метод хорового диригування в Центральній пекінській консерваторії. Пекін: Народне музичне видавництво, 1985. 124 с.

211. Чжоу Чженьюй. Роль композиторів у становленні хорової культури Китаю. Матеріали науково-практичної конференції. Ужгород, 23-24 червня 2017. С. 29-31.

212. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

213. Чжу Яндун. Огляд хорового диригування. Пекін : Видавництво Ян Ши, 2014. 181 с.

214. Чорномаз В. А. Маньджурський вісник. Харбін, 2018. Т. 19. URL: https://esu.com.ua/author?name

215. Чорномаз В. А. Мирославський Кость Павлович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: https://esu.com.ua/article-64625

216. Шао Лінчунь. Роль професіоналізму диригента в розвитку масового хорового співу. *Література та мистецтво*. Пекін, 2010. № 07. С. 206.

217. Шекера Я. Китайська поезія доби Сун (X-XIII ст.) в жанрі ци українською мовою. *Сходознавство*. 2008. № 41, С. 182-192. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhodoz_2008_41-42_18

218. Шень Сінгон. Спогади. *Китайська музика*. Пекін, 1992. С. 70-72.

219. «Щицзін» та його місце в китайській літературі. *Литература і мистецтво.*Пекін, 1957. С. 14-23.

220. Ши-цзин. Пекін: Народне видавництво, 1993. 489 с.

221. Юань Ке. **М**іфи Стародавнього Китаю. Харків, 1987. 527 с.

222. Юрій М. Ф. Етнологія: Навчальний посібник. Київ: Дакор, 2006.360

223. Ян Баолінь Відображення хорового стилю в різні історичні періоди. Мистецтво. 2003. № 1. С. 44-46.

224. Ян Бохуа. До питання про становлення системи загальної музичної освіти в Китаї (1840−1907) URL: http://www.emissia. org/offline/2008/1281.htm

225. Ян Кайсен. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. Харків, 2019. С. 65-75.

226. Ян Мінган. Про вплив естетичних думок Лян Цічао на сучасне китайське хорове мистецтво. *Музична творчість*. 2013. № 10. С. 112-114.

227. Ян Шихун. Дао де цзин. Зібрання основних думок. Пекін, 1994. 298 с.

228. Янь Лю. Формування жанрових традицій у китайській хоровій музиці. URL: http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/430.

229. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття. Дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2018. 208 с.

230. Яо Хунвей. Пошук витоків китайських художніх пісень у період нової історії. *Вісник консерваторії м. Шеньян*. 2008. Вип. 4. С. 45–47.

231. Babcock Jonathan. Carl Orff's Carmina Burana: A Fresh Approach to the Work's Performance Practice. *Choral Journal*. 2006, no. 11. Pp. 26-40.

232. Bishop C. W. The Beginnings of Differentiation between North and South in China. *Pacific Affairs*. USA, 1934. № 3. vol. VII.

233. Dictionary of Ming Biography. New York: Columbia University Press, 1976. URL: http://cup.columbia.edu/book/dictionary-of-ming-biography-13681644/9780231038331

234. Elliot J. A Revised View of the Boxer War. *Some Did It for Civilisation, Some Did It for Their Country*. Hong Kong: Cinese University, 2002. P. 234-237.

235. Hall E. Beyond culture. – New York: Anchor Press, 1976. 256 p.

236. K Yan. The European Beginnings of Choral Art in China. *Research Gate*. 2019. URL: https://www.researchgate.net › publication › 33184510.

237. Liu Lihui. Modern Chinese art song: ganre specificity. The European Journal of Arts. Vienna. 2020. V.2. P. 59–64.

238. Mapping learnings. The field of new learning in late Qing China. Leiden-Boston: Brill. 2004. 590 p.

239. Smith, Nicholas. Conductor's Notes: Xian Xinghai Yellow River Cantana. Beijing International Festival Chorus program 20 September 2003.

240. Woodford, Arthur M. This is Detroit: 2002-2022. Wayne State University Press. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki

241. Wu K. C. The Chinese Heritage. New York: Crown Publishers. URL: https://www.google.com.ua/search?sxsrf=The+Chinese+Heritage. +&gsl=psy.

242. Wu K. C. History of book burning. New York: Crown Publishers, 2001. 302 p.