

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

*Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису*

Ян Цзюнь

УДК 316.7:[78.036:785.11(510)"19/20"

**СИМФОНІЧНА МУЗИКА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЮ
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Спеціальність 034 «Культурологія»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ 杨 军 _____ Ян Цзюнь

Науковий керівник –
РОМАНКО Володимир Іванович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (03 – «Гуманітарні науки»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Симфонічна музика тлумачиться в межах дослідження як явище художньої культури, утворене взаємодією композиторського, виконавського, інфраструктурного компонентів і органічно інтегроване до соціокультурного простору.

Встановлено, що концепт «соціокультурний простір» є багатовимірним і може розглядатися і в цілому, і на рівні окремих явищ, що його утворюють. Систематика соціокультурного простору здійснюється за різними ознаками, зокрема, географічними (регіональними). Враховуються також його масштаби – від глобального до локального, від простору національної культури до простору, створеного у мистецькому закладі. У контексті культурологічних досліджень, звернених до осмислення мистецьких явищ, набуває великого значення структурованість власне культурної складової соціокультурного простору (література, різні види мистецтва тощо). В зв'язку з цим ставляться питання про художній простір, що може мати різноманітну «локалізацію»: від побутування всередині художнього твору до особливого середовища, в якому твір існує і де реалізуються різні форми його побутування, включно з рецепцією глядача/слухача.

Соціокультурний простір Китаю останніх кількох десятиліть зазнав значних перетворень, пов'язаних із запровадженням політики реформ та відкритості, що підтвердила свою ефективність у різних сферах життя суспільства, в тому числі в культурі та мистецтві. Важливим фактором соціокультурної ідентичності постають мистецькі явища, окреме місце серед яких займає симфонічна музика. Процеси, що відбуваються у сфері симфонічної музики, своєю чергою зумовлені особливостями простору, що її породжують (конфуціанство виступає при цьому як чинник смислоутворення).

Висвітлено історико-культурні передумови розвитку сучасної симфонічної музики Китаю, показано, що становлення й розвиток симфонічної музики Китаю відбувалися впродовж тривалого часу в умовах плідної міжкультурної комунікації, яка здійснювалася на особистісному та інституційному рівнях. Культурна дифузія, що розпочалася ще наприкінці XIX ст., була ознаменована появою на території країни перших симфонічних оркестрів, що сприяли запровадженню в китайський соціокультурний простір елементів чужорідної культури. Засвоєння останніх відбувалося через ознайомлення з новим явищем китайських слухачів, поступове залучення до виконавської практики китайських музикантів (1920-1930-ті рр.). Підкреслено, що вже на той час творчість композиторів у цій сфері була орієнтована також на національну традицію. Період, що розпочався після Другої світової війни, став новою стадією становлення китайської симфонічної музики, позначеною активною творчою працею китайських музикантів, в тому числі тих, хто отримував музичну освіту в інших країнах і мав можливість засвоїти творчі й організаційні засади європейського симфонізму. Починаючи з діяльності Лі Делуня, в Китаї формується самобутня симфонічна школа.

Показано, що художня культура Китаю впродовж кількох десятиліть нарощувала обсяг творів для симфонічного оркестру, поступово

урізноманітнюючи жанрову палітру. На матеріалі огляду симфонічної творчості сучасних китайських композиторів та здійсненого в роботі детального аналізу творів композитора Го Веньціна Ye Huo/«Лісова пожежа» (Концерт № 2 для бамбукової флейти жуді), The Rite of Mountains/«Обряд гір» (Концерт для ударних з оркестром) та композитора Ян Ціна Sang/«Дика природа» (для флейти дізі та симфонічного оркестру) зроблено спостереження щодо особливостей симфонічних жанрів в китайській музиці останніх десятиліть. Підкреслено, що на основі синтезу європейської жанрово-стильової моделі й китайського музичного мислення відбулося генерування національного симфонічного стилю.

Одним з важливих чинників такого синтезу є використання китайських традиційних інструментів у симфонічній музиці. Воно здійснюється за такими основними принципами: введення народних інструментів до складу симфонічного оркестру; введення народного інструменту в симфонічних творах в якості солюючого; створення музики жанрів західного симфонізму для традиційного національного оркестру.

Здійснено аналіз різних сторін діяльності симфонічних оркестрів у сучасному Китаї, який показав, що ці творчі колективи активно включені не лише до різних полів та практик соціокультурного простору. Їх внесок до оновлення й збагачення культурного ландшафту Китаю здійснюється як на подієвому, так на змістовному рівні. Репертуарна політика оркестрів, що реалізується у двох напрямках – долучення слухачів до шедеврів світової музики й просування творчості найбільш талановитих вітчизняних композиторів – забезпечує багатогранність наповнення звукового середовища країни й стимулює різні форми міжкультурної комунікації. Окрім своєї природної професійної діяльності, що має потужний вплив на соціум, китайські оркестри нерідко вдаються до дієвих мистецьких акцій, виступаючи зі

своєрідними посланнями суспільству з актуальних для нього питань: збереження довкілля, історичної пам'яті, цінності національних традицій тощо. Переведення реакції на суспільно значущі події в площину творчого переосмислення, що здобуло поширення в сучасній китайській культурі, скріплює єдність різних елементів соціокультурного простору.

Продемонстровано рівні організації успішного функціонування симфонічної музики: від підготовки кваліфікованих кадрів виконавців та композиторів до забезпечення донесення музичних творів до слухача. У Китайській Народній Республіці здійснюються значні зусилля для створення необхідної для цього мистецької інфраструктури, причому більшість її об'єктів фінансується в першу чергу через субсидії держави. Мистецька інфраструктура репрезентована сукупністю підприємств і установ, організацій і майданчиків, будівель і віртуального простору, що створюють умови для провадження мистецької діяльності. У містах сучасного Китаю функціонує низка Центрів виконавських мистецтв та інших концертних залів, у яких мають можливість ефективно здійснювати свою роботу симфонічні оркестри. На нинішньому етапі культурного процесу особливо важливими є зусилля по просуванню музики китайських композиторів як шляху ствердження національної культури. Постійна увага до симфонічної музики надалі залишається важливою складовою стратегії роботи Народного музичного видавництва та інших музичних видавництв Китаю.

Симфонічна музика стала дієвим чинником збагачення соціокультурного простору сучасного Китаю у його взаємопов'язаних складових – полях і практиках: соціальних, мистецьких, інформаційних, освітніх, інфраструктурних.

Наукова новизна дисертації. У дисертації *вперше*: систематизовано відомості щодо специфіки соціокультурного простору сучасного Китаю в його проекції на музичне мистецтво; здійснено характеристику специфічних сфер

діяльності оркестрів, спрямованих на проведення мистецьких заходів і насичення культурного ландшафту новими змістовними пластами (мистецькі, соціальні, освітні, інформаційні поля й практики соціокультурного простору); проаналізовано діяльність музичних видавництв Китаю як складової інформаційного поля соціокультурного простору та їх роль у розвитку музичної культури Китаю в цілому і симфонічної музики зокрема; введено до наукового обігу значний обсяг нової інформації щодо творчих колективів та окремих митців; показано роль об'єктів інфраструктури (концертних залів та центрів виконавських мистецтв) у планомірному насиченні соціокультурного простору; визначено жанрово-стильові особливості низки симфонічних творів сучасних китайських композиторів. У роботі *набули подальшого розвитку*: висвітлення смислоутворюючої функції конфуціанства в сфері музичного мистецтва; характеристика особливостей процесу засвоєння досвіду західної жанрової системи та виконавських практик у формуванні китайського симфонізму; розгляд принципу програмності в китайському музичному мистецтві у його зв'язках з особливостями китайської національної культури. У дисертації *істотно доповнено та систематизовано*: відомості про творчо-організаційні принципи, якими керуються у своїй діяльності мистецькі колективи Китаю; відомості щодо застосування китайських народних інструментів у симфонічній музиці; прояви впливу та приклади запозичень жанрів і форм західної симфонічної музики.

Теоретичне значення дослідження. Фактичний матеріал і висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у наукових працях у галузі культурології (зокрема, з питань функціонування й розвитку культури Китаю).

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах мистецьких закладів освіти, а

також враховані при подальшому плануванні творчих проєктів та інших форм роботи творчих колективів та окремих митців як у Китаї, так і інших країнах.

Ключові слова: соціокультурний простір, музична культура Китаю, міжкультурні комунікації, китайська симфонічна музика, композиторська творчість, симфонічні оркестри Китаю, диригенти, музичне видавництво.

ABSTRACT

Yang Jun. Symphony Music In The Socio-Cultural Space Of China In The Last Quarter Of The XX - Early XXI Century. – Qualification scientific work as manuscript copyright.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, specialty 034 – Culturology (Field of Study 03 – Humanities). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

Symphonic music is interpreted within the study as a phenomenon of artistic culture, formed by the interaction of compositional, performing, infrastructural components and organically integrated into the socio-cultural space.

It is established that the concept of "socio-cultural space" is multidimensional and can be considered both as a whole and at the level of individual phenomena that form it. Systematics of socio-cultural space is carried out on various grounds, in particular, geographical (regional). Its scale is also taken into account - from global to local, from the space of national culture to the space created in the art institution. In the context of culturological research aimed at understanding artistic phenomena, the structure of the actual cultural component of the socio-cultural space (literature, various arts, etc.) is of great importance. This raises questions about the artistic space, which can have a variety of "localization": from living within the work of art to a

special environment in which the work exists and where various forms of its existence, including the reception of the viewer / listener are implemented.

The socio-cultural space of China has undergone significant changes in the last few decades due to the introduction of a policy of reforms and openness, which has proven its effectiveness in various spheres of society, including culture and art. An important factor in socio-cultural identity are artistic phenomena, a special place among which is possessed by symphonic music. The processes that take place in the field of symphonic music, in turn, are due to the peculiarities of space that generate it (Confucianism acts as a factor in the formation of meaning).

The historical and cultural preconditions for the development of modern Chinese symphonic music are highlighted. It is shown that the formation and development of Chinese symphonic music took place over a long period of time in fruitful intercultural communication at the personal and institutional levels. Cultural diffusion, which began in the late nineteenth century, was marked by the emergence of the first symphony orchestras in the country, which contributed to the introduction of elements of foreign culture in the Chinese socio-cultural space. Assimilation of the foreign culture took place through acquaintance with a new phenomenon of Chinese listeners, the gradual involvement in the performance practice of Chinese musicians (1920 1930s). It is emphasized that at that time the work of composers in this field was also focused on the national tradition. The period that began after World War II was a new stage in the development of Chinese symphonic music, marked by the active creative work of Chinese musicians, including those who received musical education in other countries and had the opportunity to learn the creative and organizational principles of European symphony. Beginning with Li Delun's work, an original symphony school was formed in China.

It is shown that the artistic culture of China for several decades increased the volume of works for symphony orchestra, gradually diversifying the genre palette.

Based on a review of the symphonic works of contemporary Chinese composers and a detailed analysis of the works of composer Guo Wenjing Ye Huo / "Forest Fire" (Concerto № 2 for bamboo jute flute), The Rite of Mountains / "Rite of the Mountains" (Concerto for drums and orchestra) and composer Yang Qing Cang (for wild flute and symphony orchestra) peculiarities of symphonic genres in Chinese music in recent decades are observed. It is emphasized that on the basis of the synthesis of the European genre-style model and Chinese musical thinking the national symphonic style was generated.

One of the important factors in this synthesis is the use of Chinese traditional instruments in symphonic music. It is carried out according to the following basic principles: introduction of folk instruments into the symphony orchestra; introduction of a folk instrument in symphonic works as a soloist; creation of music of Western symphony genres for the traditional national orchestra.

Various aspects of the activities of symphony orchestras in modern China, which showed that these creative groups are actively involved not only in various fields and practices of socio-cultural space, are analyzed. Their contribution to the renewal and enrichment of China's cultural landscape is made both at the event and substantive levels. The repertoire policy of orchestras, which is implemented in two directions - involving listeners in masterpieces of world music and promoting the work of the most talented domestic composers - ensures the diversity of the sound environment of the country and stimulates various forms of intercultural communication. In addition to their natural professional activities, which have a strong influence on society, Chinese orchestras often resort to effective artistic actions, delivering unique messages to society on issues relevant to it: environmental protection, historical memory, values of national traditions and more. Translating the reaction to socially significant events into the plane of creative rethinking, which has

become widespread in modern Chinese culture, strengthens the unity of various elements of socio-cultural space.

The levels of organization of successful functioning of symphonic music are demonstrated: from the training of qualified personnel of performers and composers to ensuring the delivery of musical works to the listener. The People's Republic of China is making significant efforts to create the necessary artistic infrastructure, with most of its facilities funded primarily through government subsidies. Artistic infrastructure is represented by a set of enterprises and institutions, organizations and sites, buildings and cyberspace, which create conditions for artistic activity. In the cities of modern China, there are a number of Performing Arts Centers and other concert halls where symphony orchestras have the opportunity to work effectively. At the present stage of the cultural process, efforts to promote the music of Chinese composers as a way of affirming national culture are particularly important. Constant attention to symphonic music remains an important part of the strategy of the People's Music Publishing House and other music publishers in China.

Symphonic music has become an effective factor in enriching the socio-cultural space of modern China in its interconnected components - fields and practices: social, artistic, informational, educational, infrastructural.

Scientific novelty of the dissertation. In the dissertation for the first time: information on the specifics of the socio-cultural space of modern China in its projection on the art of music is systematized; the specific spheres of activity of orchestras directed on carrying out of art actions and saturation of a cultural landscape with new meaningful layers (artistic, social, educational fields and practices of sociocultural space) are characterized; the activity of Chinese music publishing houses as a component of the information field of socio-cultural space and their role in the development of Chinese music culture in general and symphonic music in particular are analyzed; a significant amount of new information about creative teams

and individual artists was introduced into scientific circulation; the role of objects of infostructure (concert halls and centers of performing arts) in the systematic saturation of socio-cultural space is shown; genre and style features of a number of symphonic works of modern Chinese composers are determined. The work further developed: coverage of the meaning-making function of Confucianism in the field of musical art; characteristics of the peculiarities of the process of mastering the experience of the Western genre system and performing practices in the formation of Chinese symphony; consideration of the principle of programmability in Chinese musical art in its connection to the peculiarities of Chinese national culture. The dissertation has significantly supplemented and systematized: information about the creative and organizational principles that guide the artistic groups of China in their activities; information on the use of Chinese folk instruments in symphonic music; manifestations of influence and examples of borrowing genres and forms of Western symphonic music.

Theoretical significance of the study. The factual material and conclusions of the dissertation research can be used in scientific works in the field of culturology (in particular, on the functioning and development of Chinese culture).

The practical significance of the results obtained. The results of the research can be used in the training courses of art educational institutions, as well as taken into account in the further planning of creative projects and other forms of work of creative teams and individual artists in China and other countries.

Keywords: socio-cultural space, intercultural relations, musical culture of China, China symphony music, composers' creative work, symphony orchestras of China, conductors, music publishing house.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

статті у фахових наукових виданнях України:

1. Ян Цзюнь. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29. С. 91-97. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248789>
2. Ян Цзюнь. Музичні видавництва у національному соціокультурному просторі (досвід України та Китаю) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Культурологія. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 159-164. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.513>
3. Ян Цзюнь. Діяльність китайських симфонічних оркестрів у збагаченні сучасного соціокультурного простору КНР // Культура України. Харків, 2022. Вип. 76. С. 64-70. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.07>

стаття у закордонному науковому виданні:

4. Ян Цзюнь. Симфонічна музика сучасного Китаю: виконавський вимір // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. Riga, 2021. No. 2. С. 191-197. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-25>

матеріали конференцій:

1. Ян Цзюнь. Чинники становлення симфонічної музики Китаю // Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації в галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 303-304.

2. Ян Цзюнь. Хуан Цзи та Сяо Юмей як засновники традиції китайського симфонізму // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.] ; М-во культ. та інформ. політики України ; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової ; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса : Астропринт, 2021. С. 226-227.
3. Ян Цзюнь. Тенденції розвитку симфонічної музики в КНР доби політики реформ та відкритості // Захід-Схід: культура та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, присвяченій пам'яті Володимира Ребікова та Вітольда Малишевського (25-26 вересня 2021 року, м. Одеса). Одеса : Астропринт, 2022. С. 297-298.
4. Ян Цзюнь. Мистецька інфраструктура у функціонуванні симфонічної музики в сучасному Китаї // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р., м. Одеса), присвяченої пам'яті засновників музичної культурології в Україні І.А. Котляревського, І.Ф. Ляшенка та О.Г. Костюка.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ КИТАЮ.....	22
1.1. Соціокультурний простір як культурологічна проблема	22
1.2. Соціокультурний простір КНР доби політики реформ та відкритості як предмет наукового висвітлення.....	37
1.3. Симфонічна музика Китаю: головні ракурси досліджень.....	51
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ.....	64
РОЗДІЛ 3. СИМФОНІЧНА МУЗИКА СУЧАСНОГО КИТАЮ У КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРАХ.....	84
3.1. Синтез китайської та західної культурних моделей в симфонічній творчості сучасних композиторів.....	84
3.2. Симфонічні оркестри як мистецькі колективи й диригенти як керівники-інтерпретатори: творчі й діяльнісні аспекти.....	117
РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦЬКА ІНФРАСТРУКТУРА У ФУНКЦІОНУВАННІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНОМУ КИТАЇ.....	139
4.1. Діяльність музичних видавництв.....	140
4.2. Концертні зали як простір проведення мистецьких акцій.....	151
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	168
ДОДАТОК А. Список публікацій здобувача Ян Цзюня за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	192

ВСТУП

Актуальність дослідження. Соціокультурний простір сучасного Китаю представлений надзвичайно різноманітними мистецькими видами та формами: від традиційних, що укорінені в багатовіковій національній культурі, до авангардних, що стали результатом сучасних міжкультурних комунікацій. Своєю нинішньою множинністю він завдячує специфіці історичного розвитку вітчизняного мистецтва та країни загалом. Дослідження особливостей соціокультурного простору Китаю є важливим як з позицій сучасних мистецьких процесів, так в ракурсі осмислення міжкультурної взаємодії.

У музичній культурі сучасного Китаю особливе місце посідає симфонічна музика. Запозичена західної традиції на початку ХХ ст. у процесах культурної дифузії, ця жанрова сфера укорінилася у соціокультурному просторі країни, пройшовши етапи синтезу та асиміляції.

Процеси розвитку симфонізму в Китаї останніх кількох десятиліть набувають дедалі більшої інтенсивності. На межі 2018-2019 рр. Китайська Народна Республіка святкувала 40-річчя запровадження політики реформ та відкритості, що підтвердила свою ефективність у різних сферах життя суспільства, в тому числі в культурі та мистецтві. Окреслені чотири десятиліття стали періодом інтенсивного розвитку китайського мистецтва, зокрема музичного. Чи не найскладніший і найпотужніший його пласт – симфонічне мистецтво – демонструє виразну еволюцію як в композиторській творчості, так і в досягненнях виконавців.

Симфонічна музика Китаю привертала увагу численних дослідників, переважно вітчизняних – в аспектах як композиторської творчості (Го Хао, Ло Шиі, Чень Цзекан, Чжу Чанлей та ін.), так і виконавства (Лі Ісюань, Чжао Сяолинь, Янь Ян). Однак, висвітлення симфонізму як багаторівневого культурного явища й важливої складової соціокультурного простору сучасного

Китаю досі залишається не здійсненим. Сказане зумовлює актуальність теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації перезатверджено Наказом 231-А від 28.12.2021 (протокол № 6), вона відповідає темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури» Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2021–2025 роки.

Об'єкт дослідження – соціокультурний простір Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – симфонічна музика Китаю як складова соціокультурного простору країни останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.

Ключове поняття роботи – *«симфонічна музика»* – тлумачиться в межах дослідження як *явище художньої культури, утворене взаємодією композиторського, виконавського, інфраструктурного компонентів і органічно інтегроване до соціокультурного простору.*

Мета дослідження – висвітлити особливості інтеграції симфонічної музики до соціокультурного простору Китаю означеного періоду та чинники її впливи на механізми його збагачення.

Завдання дослідження:

- окреслити теоретико-методологічні аспекти дослідження соціокультурного простору сучасного Китаю та симфонічної музики в його структурі;
- висвітлити особливості становлення й розвитку симфонічної музики Китаю в аспекті міжкультурних комунікацій;

- виявити жанрово-стильові особливості втілення симфонічних жанрів у творчості сучасних китайських композиторів з огляду на специфіку міжкультурної взаємодії;
- висвітлити специфіку діяльності симфонічних оркестрів та диригентів з огляду на залучення до полів і практик соціокультурного простору;
- охарактеризувати роль і механізми роботи мистецької інфраструктури у функціонуванні симфонічної музики в сучасному Китаї.

Хронологічні межі дисертації визначені відповідно до якісно нового періоду життя КНР, початок якого був проголошений на Третньому пленумі Центрального комітету Комуністичної партії Китаю в грудні 1978 р. і знаменував проведення політики реформ і відкритості.

Методологічна база дослідження визначена міждисциплінарним характером його предмету. Дослідження ґрунтується на принципі історизму та засадах системного та соціокультурного підходів. Було застосовано такі методи:

- *порівняльно-історичний (компаративний, крос-культурний)* – для порівняння явищ соціокультурного простору Китаю та інших країн;
- *історико-генетичний* – для висвітлення процесів засвоєння форм симфонічної музики в культурі Китаю;
- *метод подієвого аналізу* – для виокремлення аксіологічно значущих явищ (подій) та утворених ними тенденцій у соціокультурних процесах;
- *біографічний* – для реконструкції та систематизації розпорошених фактів біографій китайських митців;
- *структурно-функціональний* – для висвітлення місця установ та окремих митців у соціокультурному просторі та їх функцій у розвитку симфонічної музики Китаю;

- *цілісного музикознавчого аналізу* – для з'ясування інтонаційних та композиційних особливостей симфонічних творів китайських композиторів.

Аналітичний матеріал дослідження складають симфонічні твори китайських композиторів Ян Ціна й Го Веньцзіна.

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

- систематизовано відомості щодо специфіки соціокультурного простору сучасного Китаю в його проекції на музичне мистецтво;
- здійснено характеристику специфічних сфер діяльності оркестрів, спрямованих на проведення мистецьких заходів і насичення культурного ландшафту новими змістовними пластами (мистецькі, соціальні, освітні, інформаційні поля й практики соціокультурного простору);
- проаналізовано діяльність музичних видавництв Китаю як складової інформаційного поля соціокультурного простору та їх роль у розвитку музичної культури Китаю в цілому і симфонічної музики зокрема;
- введено до наукового обігу значний обсяг нової інформації щодо творчих колективів та окремих митців;
- показано роль об'єктів інфраструктури (концертних залів та центрів виконавських мистецтв) у планомірному насиченні соціокультурного простору;
- визначено жанрово-стильові особливості низки симфонічних творів сучасних китайських композиторів;

набули подальшого розвитку:

- висвітлення смислоутворюючої функції конфуціанства в сфері музичного мистецтва;

- характеристика особливостей процесу засвоєння досвіду західної жанрової системи та виконавських практик у формуванні китайського симфонізму;
- розгляд принципу програмності в китайському музичному мистецтві у його зв'язках з особливостями китайської національної культури.

істотно доповнено та систематизовано:

- відомості про творчо-організаційні принципи, якими керуються у своїй діяльності мистецькі колективи Китаю;
- відомості щодо принципів та прийомів застосування китайських народних інструментів у симфонічній музиці;
- прояви впливу та приклади запозичень жанрів і форм західної симфонічної музики.

Теоретичну базу роботи склали:

- дослідження з філософії та культурології, в тому числі в галузі теорії культурного процесу й динаміки культури (В. Біблер [7], Р. Білз [140], Ф. Боас [9], Л. Вайт [100], Є. Головаха [17], Л. Іонін [27; 28], С. Кримський [39], Ю. Лотман [48; 49; 50], Б. Малиновський [63], А. Моль [69], Г. Рейхенбах [69], Ю. Резнік [77] та ін.);
- праці з проблем культурного, соціального, соціокультурного простору (М. Бахтін [3], Л. Богата [10], П. Бурдьйо [11; 12], М. Гайдегер [102], С. Зуєв [25], В. Каганський [29], Б. Мосальов [70], І. Нікітіна [71; 72], О. Орлова [73], М. Самчук [85], В. Цукерман [107], Т. Шехтер [120], В. Шинкаренко [122] та ін.);
- дослідження історії Китаю та сучасного стану його соціокультурного простору (Го Ціюн [16], В. Кіктенко [30; 31; 32; 33], Н. Кірносова [34], Д. Конончук [36], Т. Кучинська [40; 41], Лю Чженьюй [58; 59; 60],

- Л. Півоваров [74], Н. Піпченко [75], З. Сіройч [89], М. Сущенко [93], Ці Мінянь [106], В. Чжен [114], Шень Хайсюн [124]);
- дослідження, де висвітлено розгортання музично-культурних процесів ХХ ст. в Китаї і в світі (О. Афоніна [1; 2], О. Берегова [4; 5; 6], Н. Герасимова-Персидська [14], М. Дрожжина [23], І. Ляшенко [61; 62], Т. Мартинюк [65; 66], М. Ржевська [80], В. Романко [82], О. Самойленко [84], Б. Сюта [95; 96], С. Тишко [98] та ін.);
 - праці, присвячені розгляду закономірностей симфонічної (інструментальної) музики як складової музично-культурного процесу (В. Громченко [18], О. Зінькевич [24], Г. Макаренко [64], М. Мимрик [67], В. Ракочі [76], Б. Смірнов [90]);
 - дослідження з історії китайської музики, зокрема симфонічної, та сучасного стану вітчизняного музично-культурного процесу (Го Хао [15], Дай Юй [19], Ден Цзякунь [20; 21], Г. Дівеєва [22], Лі Цзін [47], Лі Ісюань [43], Ло Чжихуей [51], Ло Шиї [52], Лу Цзе [54; 55], Лю Бінцян [56], Лю Лянь [57], Лю Цзінчжі [166; 167], Лян Маочунь [168; 169], Л. Тарапата-Більченко [97], Ту Дуня [99], Ху Пін [103], Хуан Лей [104], Цай Мен [184], Цянь Ренкан [185], Чжан Лічжень [109], Чжао Сяолін [110; 111], Чжао Хуайчао [112], Чжан Чао [113], Чжу Чанлей [115], Чень Цзекан [116], Чень Сіцзе [117; 118], Янь Цзянан [133; 134; 135], Ян Мін [190], Янь Ян [137; 1378] та ін.).

Теоретичне значення дослідження. Фактичний матеріал і висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у наукових працях у галузі культурології (зокрема, з питань функціонування й розвитку культури Китаю).

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах мистецьких закладів освіти, а

також враховані при подальшому плануванні творчих проектів та інших форм роботи творчих колективів та окремих митців як у Китаї, так і інших країнах.

Апробація результатів дослідження. Обговорення матеріалів дисертації здійснювалося на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Остаточне обговорення з рекомендацією до захисту відбулося на засіданні кафедри 13 червня 2022 р. (протокол № 12). Основні результати й висновки дослідження було оприлюднено автором на міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних і науково-творчих конференціях: Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 3–5 травня 2021 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність», присвячена пам'яті Володимира Ребікова та Вітольда Малишевського (Одеса, 25-26 вересня 2021 року); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», присвячена пам'яті засновників музичної культурології в Україні І. А. Котляревського, І. Ф. Ляшенка та О. Г. Костюка (Одеса, 7–9 травня 2022 р.); Всеукраїнське науково-педагогічне підвищення кваліфікації в галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії» (Одеса, березень 2021).

Публікації. Результати дослідження відтворені у восьми наукових публікаціях, серед них три статті у фахових наукових виданнях категорії Б, одна – у зарубіжному фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел (усього 191 позиція, з них 52 – китайською, англійською, німецькою мовами) і додатку. Обсяг основного тексту – 167 с., загальний обсяг – 193 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ КИТАЮ

1.1. Соціокультурний простір як культурологічна проблема

Функціонування й розвиток соціокультурного простору висвітлюються сучасною гуманітаристикою в численних дослідженнях – як через аналіз конкретних його проявів, так і в теоретичній площині. Впродовж двох-трьох останніх десятиліть соціокультурний простір не тільки затвердився й «легітимізувався» в науковому середовищі як поняття, а й поступово став розглядатися як більш складний науковий інструмент – концепт. «Будь-який концепт має ім'я, якому відповідає відкрита множина сенсів, – пише українська науковиця-філософ Лідія Богата. – Саме цей факт відрізняє концепт від поняття, що має чітко фіксоване значення» [10, с. 136].

Зазначена «відкрита множина сенсів» дійсно притаманна концепту «соціокультурний простір», який вбирає в себе складові, що становлять предмет інтересу для представників різних наукових дисциплін. Крім того, він є справді багатовимірним і може розглядатися і в цілому, і на рівні окремих явищ, що його утворюють, – як їхній інтегративний контекст.

Однак, шлях становлення і поняття, і концепту «соціокультурний простір» був достатньо тривалим і складним, і подеколи до цього часу навколо нього продовжують точитися дискусії. Спробуємо коротко окреслити деякі важливі позиції.

Ставлення до поняття «простір» є історично зумовленим, воно змінювалося відповідно до певних наукових парадигм, що вписувалися до тієї чи іншої картини світу. Існує велика кількість визначень поняття «простір», що подають різний обсяг і зміст поняття в залежності від наукової дисципліни (ширше – сфери науки, природничої чи соціогуманітарної) та стану науки в цілому.

Така різниця найвиразніше виявляється у розгляді співвідношення простору з часом та матерією. У філософії Нового часу сформувалися два головних підходи, що розвивали положення, сформульовані античними філософами. У межах методології субстанціалізму простір тлумачився як самостійна сутність, що існує автономно від часу й матерії, відповідно, «взаємозв'язок між простором і матерією зображувався як зовнішнє відношення між двома самостійними видами субстанцій, звідки витікав висновок про незалежність простору від матеріальних процесів, що реалізуються в ньому» [123, с. 555].

Натомість релятивізм пропонує методологічний підхід, згідно з яким час і простір постають у єдності, що не існує поза матеріальними об'єктами. Більше того, вони виступають як загальні форми координації матеріальних об'єктів та їх станів. «Прихильники реляційної концепції розуміють простір і час не як самостійні сутності, а як системи відносин, що утверджуються взаємодіючими матеріальними об'єктами» [101, с. 344]. Тлумачення простору як загальної форми координації об'єктів та їх станів здобуло поширення в науковій думці ХХ ст. Поглиблення такої концепції здійснювалося в прямому зв'язку із розвитком природничих наук та ускладненням наукової картини світу.

Зрештою, у природничих науках встановилося розуміння простору і часу як найзагальніших форм існування матерії. При цьому простір має якості протяжності, структурності, співіснування й взаємодії елементів, постає як чинник, що характеризує структурність елементів системи, їх взаємне розміщення, розміри та конфігурації. Натомість, час є вираженням послідовної зміни станів системи та окремих її елементів.

У науковому знанні неklasичного періоду, починаючи з теорії відносності Альберта Енштейна, переважає підхід до простору й часу як нероздільної єдності, свого роду чотиривимірного континууму. Під простором у цьому

дискурсі розуміють фундаментальну категорію, що може означати і максимальне за обсягом явище (буття в цілому), і його окремі фрагменти. Наслідком цього є визнання простору-часу як поєднання нескінченної кількості складових.

Ідея існування особливого просторово-часового континууму, що є середовищем життя на Землі, належить Володимиру Вернадському, який сформулював поняття «біосфера». У концепції В. Вернадського йдеться про динаміку процесів, що відбуваються в природі і породжують «явище простору – часу, що геометрично не співпадає з простором, в якому життя проявляється не у вигляді четвертої координати, а у вигляді зміни поколінь» [48, с. 258-259].

Єдність часопростору, однак, не виключає можливості виокремлення просторових (або часових) параметрів у залежності від цілей, що стоять перед дослідником. Розглядуваний в традиційних тривимірних «координативних дефініціях» [79, с. 31], як це назвав свого часу Ганс Рейхенбах, простір має відносний характер, адже він «вмонтований» в безкінечний абсолютний часопростір. Це дозволяє більш ретельно відстежити вектори й динаміку змін, що в такому просторі відбуваються. «Ми віддаємо перевагу такій інтерпретації змін, що включають певну окрему річ, з однієї сторони, і решту світу – з іншої, що обмежувалася б змінами малого об'єкту», – писав філософ-неопозитивіст [79, с. 38].

Розуміння процесуальності як умови існування простору доповнюється баченням його розгортання у принципово різних вимірах. Наприклад, Мартін Гайдеггер стверджував, що специфіка сучасного розуміння простору зумовлена особливим типом свідомості, що сформувався в Європі Нового часу, і бачив можливість розгляду не лише найбільш очевидних просторових станів – світового чи «фізично-технічно спроектованого простору» – але й таких, що

мають принципово інше походження й влаштування (художнього простору, простору повсякденної поведінки й спілкування тощо). В одній з останніх своїх праць (1969) філософ розмірковував, крім іншого, про саму сутність простору: «Питання, що таке простір як простір <...> ще не поставлене, не кажучи вже про відповідь. Залишається невирішеним, яким чином простір є і чи можна йому взагалі приписувати якість буття» [102, с. 96]. Розгляд просторового як явища «фізично-технічного» видавався йому надто прямолінійним, натомість абстрактне, широке розуміння поняття («простір є вивільнення місць») він вважав потенційно продуктивним [102, с. 97]. Здійснивши деконструкцію звичного поняття, філософ врешті обґрунтовує своє бачення сутності простору, що укорінена у сфері мистецтва.

Найбільш щільно розглядуване явище пов'язано зі спорідненими з ним категоріями «соціальний простір» і «культурний простір», які вважають свого роду відправними точками для його розуміння. Взаємодія соціального і культурного начал у часопросторі існування людства, сприйняття соціального й культурного компонентів як єдиного цілого постають цілком природними, якщо брати до уваги їх нерозривний зв'язок і взаємозалежність. Культура має соціальну природу, функціонує в умовах того чи іншого суспільства, відбиваючи його особливості. Водночас соціум не існує поза культурою, яку він продукує і покладає на неї важливі функції, в тому числі комунікативні. З розуміння цього виходять численні сучасні науковці, в працях яких простежується думка про неможливість досліджувати культурні реалії у відриві від соціальних, адже «суспільство будується на засадах певних культурних конструкцій, а останні, своєю чергою, нерозривно пов'язані із соціальними стосунками» [107, с. 52]. Виходячи з подібних засновків, Марія Самчук визначає соціокультурний простір як «специфічну просторово-часову

цілісність, що є результатом генези й функціонування культури у взаємозв'язку із соціальними параметрами» [85, с. 79].

Проте, розуміння доцільності такого комплексного бачення явища формувалося поступово. Так, ще у 1982 р. французький соціолог і філософ-постструктураліст П'єр Бурдьйо висловлював здивування з приводу того, що «дослідники культури, які дотримуються найрізноманітніших теоретичних і методологічних настанов і інтенцій, як правило, обходять стороною само існування соціальних просторів, куди вміщені агенти, що беруть участь у культурному виробництві, – просторів, які я називаю полями (літературним, артистичним, науковим, філософським тощо» [11, с. 367]. Визначення різних полів всередині соціальних просторів дало поштовх для подальшого дослідження соціального (згодом – соціокультурного) простору як системи, до структури якої входять різноманітні поля й практики.

Теперішню актуалізацію поняття «соціокультурний простір» (і, як було зазначено вище, перетворення його на концепт) пов'язують із потребами сучасної науки, що вирішує складний комплекс проблем, зокрема, з «необхідністю адекватного пояснення процесів функціонування й трансформації національних соціокультурних просторів в умовах транснаціональних практик міжкультурної взаємодії, що відповідають постмодерністським тенденціям – мультикультуралізм, транскультуралізм, діалог культур» [41, с. 123].

Проблеми міжкультурної взаємодії актуалізувалися у минулому столітті в зв'язку із розширенням міжнаціональних контактів, коли різні країни стали обмінюватися різноманітною, в тому числі культурною (мистецькою) інформацією. У західній культурі поступово долався притаманний їй європоцентризм, деякі східні культури втратили свою «герметичність» і стали більш відкритими для зовнішніх впливів. Особливої динаміки процеси

міжкультурної взаємодії набули в сучасному інформаційному суспільстві в ситуації наростання процесів глобалізації.

Питання механізмів такої специфічної комунікації були поставлені в межах культурної антропології. Американський вчений Франц Боас в працях початку ХХ ст. визначив деякі з них, приділивши увагу, зокрема, культурній дифузії – механізму поширення тих чи інших культурних моделей в просторі «по горизонталі». При цьому «1) дві фундаментально різні форми, що спостерігаються на ділянках периферії, вступають в контакт; 2) жодна з них не виникає з іншої; 3) змішення двох форм викликає до життя нові форми в проміжних областях» [9, с. 347]. Така взаємодія (і синтез, що утворюється в результаті) стає чинником збагачення полів соціокультурного простору.

Міжкультурні контакти також викликають до життя явище акультурації, тобто сприйняття однією групою людей культурної моделі іншої групи. Про це йдеться в працях Ральфа Білза [140], Леслі Вайта [100], Броніслава Маліновського [63] та ін. Особливої ваги акультурація набуває в ситуації поліетнічної, полікультурної взаємодії, що відбувається в межах певного регіону.

Методологія, застосована в названих працях, особливим чином виявляє взаємозв'язок соціального і культурного і водночас доводить доцільність використання такої парадигми у при вивченні складних соціокультурних феноменів.

Елементи, що утворюють соціокультурний простір, виконують різноманітні функції, що визначаються їх місцем в ієрархії цілого. Крім вищезгаданої акультурації назвемо також інформаційно-комунікативну функцію, функцію відтворення культурних моделей, засвоєння й продукування інновацій. Систематика й типологізація соціокультурного простору може здійснюватися за різними ознаками, зокрема, географічними (регіональними).

Можуть враховуватися також масштаби простору – від глобального до локального, від простору національної культури до простору, створеного у мистецькому закладі.

Окремої уваги заслуговують спроби визначити структуру соціокультурного простору, осягнути ієрархію та систему взаємозв'язків окремих його складових. З однієї сторони, очевидним для дослідників є те, що елементи соціокультурного простору співіснують і знаходяться у взаємодії, утворюючи систему. Ієрархічне її влаштування передбачає наявність підсистем – «субпросторів», пов'язаних між собою на організаційному, семіотичному, смисловому рівнях «по вертикалі»; зв'язки між елементами системи можуть здійснюватися також і «по горизонталі», між рівними за значущістю складовими.

Високий ступінь упорядкованості такої системи, втім, не виключає її складності й неоднорідності. «Структурованість соціокультурного простору говорить про його здатність вмещувати до себе різні модуси буття: віртуальне і реальне, знакове і символічне, – пише Олена Орлова. – Воно є вкрай неоднорідним і складається з цілої низки підпросторів, що утворюють його єдність і унікальність, але в той же час на перший погляд ніяк між собою не пов'язані» [73, с. 150].

Зазначені особливості соціокультурного простору вимагають пошуків особливих методологій для його дослідження. Однією з таких виступає концепція семіосфери, запропонована Юрієм Лотманом. Висунута В. Вернадським концепція біосфери була розвинута вченим, який провів аналогії між природою й культурою й зробив висновок про те, що життя культури (свідоме людське життя) також розгортається у цілком визначених алгоритмах: «Культура організує себе в формі певного «простору – часу» і поза такої організації існувати не може», – писав вчений [48, с. 259]. При тому, що

простір виступає тут як абстрактне поняття, він не є метафорою, оскільки «ми маємо справу з певною сферою, що має ті ж ознаки, що приписується замкненому в собі просторі» [50, с. 13]. Означений простір, за Ю Лотманом, є полем реалізації комунікативних процесів і вироблення нової інформації.

У цьому з Ю Лотманом солідаризувався інший видатний представник його покоління науковців Абраам Моль, який акцентував увагу на роботі конкретних механізмів комунікації, стверджуючи, що соціокультурний простір слід розглядати як «простір комунікативного процесу, що обумовлює передачу знань з простору колективної культури до індивідуально-культурного простору» [69, с. 192]. Головним чинником утворення структури вчений вважав чітку організацію суспільних систем, стверджуючи, що саме завдяки їм може працювати сукупність численних «культурних монад» – культурних світів, що входять до складу соціокультурного простору [69, с. 194].

Різні історичні стани соціокультурного простору в динаміці їх змін та слідування один за одним утворюють часово-просторовий континуум, де більш ранні елементи успадковуються більш пізніми формами, що модифікуються самим плином історичного процесу (в тому числі під впливом науково-технічного прогресу). Спроби визначення його структури здійснювалися достатньо послідовно.

Вагоме місце серед них посіла запропонована П. Бурдьйо в середині 1960-х рр. концепція полів соціального простору, створена в межах побудови його оригінальної соціологічної теорії та згодом поширена на простір соціокультурний. Кожне з полів (поле релігії, права, економіки, літератури, науки тощо) розглядалося вченим як утворена внаслідок дії певних сил автономна частина соціального простору, що відноситься до останнього «як мікрокосм до макрокосму» [11, с. 369]. Специфіка кожного з полів, що підлягають спільним для всіх компонентів простору закономірностям

функціонування, є однак достатньо суттєвою: кожне поле може розглядатися як «універсум, що підпорядковується власним законам існування й трансформації» [11, с. 369]. Поля соціального простору в теорії П. Бурдьйо знаходяться в постійній взаємодії як середовище реалізації суспільних конфліктів. Те саме стосується полів, що належать до сфери культури: «Літературне (і йому подібне) поле являють собою поля сил, що впливають на всіх, хто вступає в поле, по-різному, в залежності від зайнятої позиції (вкажемо для прикладу найбільш віддалені одна від одної точки: позиція автора бестселера чи позиція поета-авангардиста). В той же час літературне поле є ще й полем конкурентної боротьби, спрямованої на консервацію або трансформацію цього поля сил», – стверджував вчений [11, с. 368]. Самі поля, їх співвідношення й характер взаємодії є історично обумовленими: «Міра автономності поля (і тим самим установлений у ньому баланс сил) є відмінною в різні історичні періоди й у різних історичних традиціях» [11, с. 377].

Поширення концепції П. Бурдьйо на соціокультурний простір дало можливість розглядати останній як такий, що вміщує до себе різні поля (політичне, економічне, соціальне, культурне й т.д.).

Інтерпретація різних параметрів соціокультурного простору прямо залежить від методологічної позиції дослідника.

Антропоцентричний підхід демонструє тлумачення, згідно з яким «основою, фундаментом структури соціокультурного простору є людина» [85, с. 79]. Як стверджує М. Самчук, саме людина, її соціальні зв'язки і утворюють соціокультурний простір. Впродовж свого життя людина проходить певні стадії свого формування й розвитку, сприймає значний обсяг інформації, засвоює й переробляє її, а згодом продукує на цій основі нову, переосмислену й трансформовану інформацію, що вливається в простір навколо неї. У той же час кожна людина, на думку дослідниці, є носієм систем, що входять до складу

соціокультурного простору – «економічної, політичної, наукової, релігійної, освітньої, етичної тощо» [85, с. 82].

У межах семіотики завдяки працям Юрія Лотмана маємо синонімічне «соціокультурному простору» поняття «семіосфера»: культура в сукупності її проявів розглядається як семіотичний простір. Цей своєрідний простір, за Ю. Лотманом, є полем функціонування різних мов; як один з головних механізмів функціонування культури постає примноження мов мистецтва, склад яких постійно змінюється (у ХХ ст. до традиційних додалися кінематограф, цирк, телебачення тощо). Зміна мов культури впливає на їх внутрішню ієрархію, а також тягне за собою накопичення нових кодів, що їх дешифрують. Вчений вважав, що існування будь-якої окремо взятої мови мистецтва можливе лише в її зануренні до «певного семіотичного простору, і лише в силу взаємодії з цим простором вона здатна функціонувати» [48, с. 251].

Семіосфера постає як середовище одночасного існування й взаємодії мов і текстів, що можуть належати до різних культурних пластів, різних епох і традицій. Для пояснення її сутності Ю. Лотман застосовує складну метафору: «Уявімо собі в якості певного єдиного світу, взятого в синхронному зрізі, зал музею, де в різних вітринах виставлені експонати різних епох, написи на відомих і невідомих мовах, інструкції з дешифрування, складені методистами пояснювальні тексти до виставки, схеми маршрутів екскурсій і правила поведінки відвідувачів, і представимо все це як єдиний механізм. <...> Ми отримаємо образ семіосфери. При цьому не слід випускати з уваги, що всі елементи семіосфери знаходяться не в статичному, а рухомому стані, постійно змінюючи формули ставлення один до одного» [48, с. 253]. Семіосфера, таким чином, постає як соціокультурний простір, у якому різні історичні періоди (навіть відокремлені) утворюють часопросторову єдність. Реалізація постійної комунікації, обміну інформацією зумовлюють сутність цього специфічного

семіотичного простору: в його межах повсякчас відбувається сприйняття інших систем та їх засвоєння шляхом перекладу на свою мову [49, с. 658].

Серед численних праць, присвячених розвитку ідей Ю. Лотмана, відзначимо ті, в яких простори культури різного обсягу розглядаються як семіотичні системи. Такою є робота Сергія Зуєва, який широко використовує основні поняття семіології (мова, текст, метатекст, інтертекстуальність, комунікація) для дослідження семіотики музичного фестивалю як складової сучасного культурного простору. На думку дослідника, культура, розглянута під запропонованим Ю. Лотманом кутом зору, «постає як континуальний простір з ознакою сферичності, де відбуваються процеси семіозису (тобто дещо функціонує як знак)» [25, с. 15]. С. Зуєв використовує також введене В. Каганським поняття «культурний ландшафт». Проектуючи його на конкретний регіон як одиницю розподілу [25, с. 17], дослідник припускає можливість сприймати культурний ландшафт як текст, що в процесі сприйняття може так чи інакше тлумачитися реципієнтом [25, с. 22].

Географ за своєю науковою спеціалізацією, В. Каганський мав на увазі в першу чергу природну основу культурного ландшафту, систему взаємодії й взаємообумовленості клімату, рельєфу, ґрунту, рослинного й тваринного світу тощо. Проте, дослідник включає до сфери своєї уваги й інші компоненти і, що важливо, виокремлює регіональні аспекти проблеми культурних ландшафтів [29].

У культурологічному дискурсі чи не найбільшого поширення здобули дослідження, спрямовані на регіональні соціокультурні простори. Саме на регіональному рівні, вважають науковці, найбільш виразно виявляються риси і структурні особливості таких окремо взятих просторів, що формувалися відповідно до природних та історичних умов їх існування, накопичення певного соціального досвіду. І саме на такому рівні можуть бути спостережені

утворення, отримані в результаті порушення стрункої ієрархії, здатні, стверджує М. Самчук, демонструвати неповторний зв'язок елементів за принципом калейдоскопа. Вона визначає таку трансформацію як перетворення соціокультурної системи на «соціокультурну конфігурацію» [85, с. 81]. «Структура соціокультурної конфігурації, як і системи, представляє собою дуже складну ієрархічну систему, стратифіковану на різні соціальні сегменти із включенням підсистем. Для соціокультурної конфігурації характерна композиційна неповторність цього комплексу внаслідок детермінації тої чи іншої підсистеми, того чи іншого субпростору» [85, с. 81]. Визначення соціокультурної конфігурації видається таким, що відповідає параметрам національних культур.

У контексті культурологічних досліджень, звернених до осмислення мистецьких явищ, набуває великого значення питання про структуру культурної складової соціокультурного простору, що утворена продуктами художньої творчості, зокрема літературою й різними видами мистецтва.

В українському музикознавстві отримало поширення поняття «музичний простір», яким позначається явище соціокультурної природи. Висвітлюючи регіональні аспекти його функціонування, науковці, враховуючи специфіку предмета дослідження, мусять здебільшого звертатися до інтердисциплінарних методологічних стратегій. Проаналізувавши подібні праці, Тетяна Мартинюк констатує, що тут застосовуються «методологічні традиції української музичної регіоніки й історичної культурології, джерелознавства, зокрема для реставрації процесу розгортання українського культурно-мистецького регіонального руху — використовуючи міждисциплінарні методи (ретроспекції, джерелознавчий, реконструкції, дискурс-аналізу, системно-типологічний, порівняльний і комплексний аналіз музично-історичного процесу) до комплексу дисциплін із широкою предметною сферою» [66, с. 28].

Дотичним є також поняття «художній простір», що так само може виступати одним з компонентів соціокультурного простору. Він може мати різноманітну «локалізацію»: від розгортання всередині художнього твору (його тексту) до особливого середовища (контексту, що текстом іншого порядку), в якому твір існує і де реалізується різні форми його побутування, включно з реценцією глядача/слухача. Один з варіантів втілення описаної ситуації має на увазі Тетяна Шехтер, коли пише про «особливе емоційно-семантичне середовище, що створюється у витворі мистецтва сприймається людиною як особливий простір її життя» [120, с. 119]. Звідси витікає логічний висновок: «Здобуваючи художній простір твору, ми розширюємо масштаби власного буття [120, с. 119].

Своєю чергою, філософ Ірина Нікітіна дає цьому поняттю таке визначення: «Художній простір – це притаманний витвору мистецтва глибинний зв'язок його змістовних частин, що надає твору особливої внутрішньої єдності й сприяє перетворенню його на естетичне явище» [71, с. 1]. Дослідниця особливо підкреслює залежність твору від середовища, в якому він виник, стверджує, що сутність художнього простору твору обумовлена соціокультурними чинниками. «Вплив культури епохи на форму витворів мистецтва, на засоби інтерпретації митцем предметного змісту особливо чітко виявляються в конструюванні художнього простору, що представляє собою інтегральну характеристику мистецького твору», – пише науковиця [71, с. 3]. Отже, мистецький твір може сприйматися як такий, що має власні просторові виміри й водночас входить до певного поля соціокультурного простору як складова його системної єдності.

Художній (мистецький) простір нерідко розглядається в певних географічних координатах; як результат, уточнюється його обсяг. Окреслення регіональних параметрів дає змогу точно визначати такого простору, нерідко

через порівняння із сусідніми (або навіть далекими) регіонами через застосування методології компаративістики.

Аналіз особливостей культуротворчих процесів як на глобальному рівні, так на рівні певних регіонів закономірно приводить дослідників до питання про характер функціонування глобального простору в цілому та взаємодію окремих регіонів з огляду на їх становище й функції всередині цілого. Питання про взаємодію глобалізаційних процесів та феномена культурної периферизації в зв'язку з музично-культурні складниками сучасних культуротворчих процесів поставив музикознавець і культуролог Богдан Сюта [95]. Здійснене ним висвітлення окреслених вище явищ в контексті європейської цивілізації та культурної традиції демонструє один з вимірів неоднорідності як іманентної особливості соціокультурного простору. Зокрема, на території сучасної Європи йдеться про «гігантську стратифікацію ареалів на творчо-креативні центри <...> та периферію» [95, с. 14]. Вчений пише: «Процеси глобалізації, впливаючи на всі аспекти культурної та мистецької діяльності людини, спричиняють характерний поділ регіонів цивілізаційних ареалів (у нашому випадку європейськоцентричного) на культурні центри та культурну периферію. Із поглибленням та поширенням глобалізації цей поділ дедалі більше увиразнюється і поступово стає незворотнім» [95, с. 46].

Різноманітні характеристики мистецького простору Запоріжжя розглядає в своїх працях Т. Мартинюк, яка знаходить цікаві проблемні ракурси потенційного аналізу. Таким дослідженням, наприклад, є доповідь «Антропологічний та жанровий аспекти сучасного мистецького простору Запоріжжя в контексті проблеми культурних сценаріїв» [65].

Часопросторовий континуум витвору мистецтва привертає увагу численних дослідників-гуманітаріїв. Однією з найважливіших віх на цьому шляху став науковий доробок Михайла Бахтіна, який свого часу переніс

сформульоване у теорії відносності поняття «хронотоп» до сфери літературознавства і став застосовувати його як «формально-змістовну категорію літератури»: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо засвоєних у літературі, ми будемо називати *хронотопом* (що означає в дослівному перекладі – «часопростір») [3, с. 235]. Час постає при такому підході четвертим виміром простору.

Сформульована наприкінці 1930-х рр., концепція М. Бахтіна знайшла численних послідовників у середовищі не лише літературознавчому, але також і культурологічному, поняття хронотопу стало широко застосовуватися в різних галузях мистецтвознавства.

Українська наукова думка останніх десятиліть накопичила значний доробок, що відбиває різні аспекти бачення музичного твору в просторі (в тому числі соціокультурному) і художнього простору самого твору. Наведемо лише деякі приклади.

На розгляд витворів мистецтва в часово-просторових вимірах орієнтує читача збірник праць Ніни Герасимової-Персидської «Музыка. Время. Пространство». Назва збірника найбільшою мірою відображає широту охоплення мистецьких явищ у вміщених у ньому статтях та методологічну позицію, згідно з якою музичні тексти розглядаються в широкому культурному контексті. Проте, серед статей, що увійшли до збірки, знаходимо такі, що безпосередньо пов'язані з часово-просторовими параметрами музичного твору як феномена європейської культури. У них йдеться, зокрема, про типи музичних хронотопів у музиці XVII [14, с. 213-223] та кінця XX ст. [14, с. 264-276], а також про оновлення принципів просторово-часової організації музики в переламні епохи [14, с. 250-263].

Міркування про просторові параметри музичних творів нерідко «вмонтовані» в широкі за поставленими проблемами та охопленням явищ

культури концепціями. Характерна у цьому сенсі дисертаційна праця Юрія Чекана, присвячена феномену інтонаційного образу світу. Порівнюючи різні конфігурації останнього в конкретних творах, вчений наголошує на наявності двох можливих ракурсів погляду на просторовий компонент: «музика у просторі» та «простір у музиці» [108, с. 22]. Здійснене (з врахуванням також і часового компоненту) співставлення дало можливість обґрунтувати висновки щодо проявів у трьох різних творах «різних конфігурацій інтонаційного образу світу» [108, с. 23], що підтверджує методологічну виправданість і доцільність залучення параметрів часу і простору для вирішення складних дослідницьких завдань.

Різні підходи до явищ української культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. з огляду на їх часопросторові виміри проаналізувала Олена Афоніна [2]. Дослідниця звертає увагу на якісні зміни, що відбуваються в різних видах мистецтва в процесі культурного руху межі століть та позначає чинники таких змін, зокрема, те, що «використання нових комп'ютерних технологій розширило можливості передавання музичного простору», збагатило можливості митців у створенні будь-якого простору у витворах мистецтва [2, с. 65].

1.2. Соціокультурний простір КНР доби політики реформ та відкритості як предмет наукового висвітлення

Соціокультурний простір Китаю останніх кількох десятиліть зазнав значних перетворень, пов'язаних зі змінами політики країни. Ці зміни зумовлено прагненням до подальшої модернізації, послідовного функціонування такого суспільства, де оновлення відбуватиметься органічно,

природним шляхом і буде забезпечено збалансований розвиток «політичної, правової, економічної, соціальної та інших систем, а також їхніх внутрішніх елементів» [75, с.173]. Початок нового періоду в політиці країни був проголошений на Третньому пленумі Центрального комітету Комуністичної партії Китаю 11-го скликання, що відбувся з 18 по 22 грудня 1978 р. в Пекіні.

Проведення політики реформ та відкритості передбачало цілком конкретні кроки, які мала здійснити країна в різних сферах життя. У 1979 р. лідер країни Ден Сяопін у вітанні діячам літератури і мистецтва з нагоди відкриття IV з'їзду Комуністичної партії Китаю сформулював завдання, що стояли перед ними: відобразити сутнісні характеристики суспільного ладу країни, дух часу й риси, притаманні китайському народу [186, с. 1]. На IV з'їзді працівників культури, що відбувся у жовтні 1979 р., Ден Сяопін підкреслив, що «мистецтво має служити якнайширшим колам населення (цю тезу свого часу висловив ще Мао Цзедун); сповідувати толерантний підхід до явищ мистецтва; вітати нове; запозичувати корисне з іноземних культур; використовувати все, що можливо, з власної давньої культури на службі сьогоденню; прийняти свободу розвитку форм і стилів у мистецтві; допускати дискусію точок зору в площині теорії» [34, с. 70].

У наступні кілька десятиліть заходи щодо регулювання культурно-мистецької складової соціокультурного простору Китаю і сприяння її розвитку здійснювалися достатньо послідовно. Ці питання розглядалися на партійних форумах. Наведемо кілька прикладів. У 2007 р. відбувся XVII з'їзд Комуністичної партії Китаю, на якому «в явній формі було поставлено безпрецедентну мету перетворення Китаю на глобальну культурну державу» [114, с.128]. На XVIII з'їзді КПК у 2012 р. серед інших важливих питань обговорювалися заходи з поглиблення проведення політики реформ і відкритості. На Третньому пленумі ЦК КПК 18-го скликання (2013) було

додатково розглянуто питання всемірного поглиблення реформ та названо шляхи подальшого просування у п'ятнадцяти сферах, поміж яких важливе місце посідає культура.

На межі 2018-2019 рр. у КНР було святково відзначено 40-річчя запровадження політики реформ та відкритості, що підтвердила свою ефективність у різних сферах життя суспільства, в тому числі в культурі та мистецтві. Як зазначає китайський вчений і державний діяч Шень Хайсюн, завдяки здійсненим реформам «країна успішно просувалася до центру світової арени, в повній мірі розкриваючи <...> переваги китайської культури» [124, с. 18].

Розбудова китайського культурного простору у різних його компонентах (від інституційного, інфраструктурного до творчого, що передбачає продукування нових культурних цінностей) має різні вектори, що в результаті об'єднуються в єдине річище. З одного боку, активізуються такі тенденції, як транскультуралізм, мультикультуралізм. Вони органічно пов'язані з принципами зовнішньої політики КНР. «Урядові кола Китаю підкреслюють, що прагнуть вивести зовнішню політику Китаю на новий рівень, який за визначенням газети „Женьмінь жібао” отримав назву „дипломатія нового інтернаціоналізму”, яка проявляється через здійснення „політики істинної доброчесності”, що дозволить Китай стати розвиненою державою, яку поважатиме світове співтовариство», – пише про це політолог Н. Піпченко [75, с. 173]. Концепція «м'якої сили» включає культурну привабливість як одну з найважливіших своїх складових, більше того, нині у суспільстві домінує бачення «щодо культури як головного джерела “м'якої сили”» [33, с. 41].

З іншого боку, в сфері культури країна не втрачає орієнтації на сформовані національні цінності, прагне до подальшої опори на тисячолітні культурні традиції.

Подібне поєднання тенденцій є відображенням напрямку загального руху світової культури, де процеси глобалізації та регіоналізації складно переплетені, сучасний соціум демонструє прояви універсалізації і водночас виявляє різноманітність локальних втілень. Така політика Китаю, крім іншого, знаменує собою заперечення нігілістичного ставлення до національної культурної спадщини, що культивувалося в період культурної революції, і подолання його руйнівних наслідків. Український вчений Віктор Кіктенко пише: «Якщо при Мао Цзедуні історична та культурна спадщина Китаю розцінювалася як відстала, то починаючи з Ден Сяопіна деякі ідеї минулого стали застосовуватися у сучасній ідеології КПК: конфуціанські уявлення про суспільні відносини, порядок, гармонію, меритократію; історична розповідь про «велич» імперського Китаю і подальше «століття національного приниження» <...>; китайський націоналізм ХХ ст.» [30, с. 8].

У 2015 р. було опубліковано текст авторства лідера країни Сі Цзіньпіна під назвою «Чотири всебічні підходи», в якому визначалися політичні цілі й основні принципи політики сучасного Китаю. Особливо підкреслимо, що поміж основних принципів сформульований такий: «розвивати творчу еволюцію прекрасних культурних традицій Китаю й одночасно запозичувати досягнення інших культур» [цит. за: 30, с. 15].

Сприяння розвитку культури має ще одну далекосяжну мету – посилення впливу Китаю на міжнародній арені. Як стверджується, «політика держави у сфері культури часів «реформ і відкритості» покликана не лише докорінно змінити колишнє зневажливе ставлення до культури, а й, відродивши її, вповні використати її потужний ціннісний потенціал задля гуманізації та гармонізації світу, а як похідне від цього – задля його своєрідної китаїзації» [114, с. 148].

Дослідженнях соціокультурного простору сучасного Китаю знаходяться у фокусі уваги численних дослідників. Важливі його характеристики знаходимо у

фундаментальній праці, створеної під керівництвом голови Медіа-корпорації Китаю Шень Хайсюна, що присвячена аналізу різних сторін життя країни доби політики реформ і відкритості [124].

Увага, що приділяється державними органами й інституціями культурі, є цілком природною з огляду на специфіку соціокультурного простору країни, що формувався впродовж тисячоліть і накопичив важливі домінанти свого внутрішнього устрою. «Значення культури в китайському знанні є настільки великим, що вона вважається системоутворюючою основою усіх суспільних процесів, що відбуваються протягом багатьох століть, – пишуть про це Ци Минянь і Наталія Абрамова. – Те саме можна стверджувати й по відношенню до китайської філософії» [106, с. 26].

У той же час, дослідження соціокультурного простору Китаю пов'язані зі значними труднощами для науковців. Це зумовлено в першу чергу складністю й багат шаровістю соціокультурного простору сучасного Китаю, різноманітністю поширених у країні соціокультурних практик, а також інтенсивністю руху соціокультурних процесів. Тому на шляху вивчення перелічених явищ важливим є вибір методологічних стратегій, що дозволять не лише зробити вірні висновки щодо стану соціокультурного простору в синхронному зрізі, але й стати чинником визначення подальших стратегій розвитку. «Методологія їх дослідження, так само як і аналіз використання ціннісного потенціалу китайською державою в проекціях глобального розвитку, має презентувати певну сукупність різних методів та їх комбінацій, адекватних підходів та парадигм, що забезпечують трансформацію методологічних принципів і інтерпретацію отриманого знання», – вважає китайський дослідник [58, с. 110].

Подібні методологічні стратегії, як і способи вирішення завдань більш локального характеру, можуть бути різноманітними й мати комбінаторний характер. Їх вибір безпосередньо залежить від специфіки об'єкту, що

досліджується, а також від обраного ракурсу дослідження. Наведемо одну з пропозицій щодо адекватного відтворення особливостей соціокультурного простору Китаю: «Комбінаційне сполучення методологій і методик поєднує соціокультурний, цивілізаційний, синергетичний, системний, діяльнісний, герменевтичний та компаративістський підходи й методи» [58, с. 110].

Серед названих звернімо особливу увагу на соціокультурний підхід як такий, що здобув поширення і довів свою ефективність протягом останніх трьох десятиліть. Ще одну підставу для концентрації навколо саме цієї методологічної стратегії дає висновок, зроблений в одному з досліджень на основі аналізу численних праць. Згідно з ним, «формування соціокультурної методології проходило через співвіднесення її з іншими існуючими, такими як системний метод, цивілізаційний, формаційний» і в кінцевому підсумку соціокультурний підхід довів свою ефективність та інтегративні властивості [83, с. 160]¹.

Становлення соціокультурного підходу відбувалося в сучасній науці поступово, крок за кроком виокремлюючись поміж інших і здобуваючи визнання в межах різних гуманітарних дисциплін. Один з прикладів такого руху демонструє праця Володимира Романка (2000). Констатуючи інтенсивність формування культурології на стику соціального та гуманітарного знання та узагальнюючу, інтегративну функцію культурології для різних наук, що займаються вивченням явищ культури, дослідник звернув увагу на можливість застосування в мистецтвознавчих (зокрема, музикознавчих) дослідженнях метода соціокультурного аналізу, запропонованого у 1996 р. Леонідом Іоніним.

¹ Український філософ Микола Михальченко писав про можливість «соціокультурної теорії», що поєднує в собі три підходи до суспільства: філософський, соціологічний та культурологічний. «Ця теорія формується на стику багатьох наук: культурфілософії, соціокультурної антропології, соціології культури, синергетики, культурпсихології, філології, історії культури, історії філософії і соціології та інших. Вона інтегрує знання різних наук про суспільство, його культуру, моделює соціокультурні конфігурації різних епох, народів, верств, станів, виявляючи і систематизуючи риси своєрідності різних соціокультурних світів» [68, с. 40].

Останній розумів під соціокультурним аналізом комплексний новітній «напрямок теоретичного дослідження, що застосовує методологію і аналітичний апарат культурної антропології, культурсоціології та філософії культури і має на меті віднайдення та аналіз закономірностей соціокультурних змін» [цит. за: 82, с. 32].

Філософ і соціолог Юрій Резнік, розвиваючи ідею Л. Іоніна, звернув увагу на те, що відповідно до запропонованих річищ соціокультурного аналізу в методології останнього виразно виокремлюються три рівні: загальнотеоретичний, соціально-науковий та конкретно-емпіричний [77, с. 305].

Перший з названих рівнів безпосередньо пов'язаний з найзагальнішими методологічними засадами, репрезентований «соціально-філософськими засновками, зокрема, уявленнями про циклічність суспільного розвитку, початковій багатомірності й багатоманітності явищ і процесів суспільного світу тощо» [77, с. 305].

До таких соціально-філософських засновків Ю. Резнік відносить: принцип єдності й взаємозв'язку ідеальних та реальних сторін суспільного життя; принцип єдності й взаємозв'язку «природних» і «штучних» елементів суспільного життя; принцип єдності й взаємозв'язку суб'єктивних, об'єктивних та інтерсуб'єктивних сторін суспільного життя; принцип єдності й взаємозв'язку особистісних, культурних та організаційних компонентів соціального життя людей; принцип єдності й взаємозв'язку діяльнісних і структурних характеристик суспільного життя; принцип єдності й взаємозв'язку подієвих і посвякденних структур соціального життя; принцип єдності й взаємозв'язку функціональних і динамічних процесів соціального життя; принципи єдності гетерогенних і гомогенних факторів соціокультурного розвитку; принцип інтеграції «системних» і «життєвих» начал соціуму [77, с. 307-309].

Місце культури у рамках цієї концепції виразно виявляється на науково-теоретичному рівні. Головними передумовами виникнення й існування інституційних та неінституційних сторін життя суспільства виступають відповідно *культура і особистість* [77, с. 305].

Культура як цілісність має якість багатовимірності, є системою особливого, нелінійного типу. Відповідні якості мають соціокультурні явища. Ядро «соціокультурного» як концепту «складають такі явища, як людина, культура, соціум, кожне з яких є своєрідною гранню об'єкта», – пише про це Ірина Рудакова [83, с. 161]. Багатовимірність соціокультурного методу (підходу), його інтердисциплінарна сутність робить подібну методологічну стратегію однією з найбільш ефективних у сучасних культурологічних дослідженнях.

Більше того, Т. Кучинська наполягає на тому, що соціокультурний підхід вбирає в себе множину можливостей, адже він «виступає універсальним методом, що акумулює накопичені в філософсько-культурологічних гносеологічних практиках підходи і методи: просторовий, реляціоністський, діяльнісний, культурно-цивілізаційний, формаційний, компаративістський, антропологічний, культурно-семіотичний, середовищний, ландшафтний підходи, методи системного, структурно-функційного аналізу, синергетичний і герменевтичний підходи, що утворюють когнітивну модель дослідження соціокультурної реальності» [41, с. 124].

Соціокультурний підхід довів свою ефективність у дослідженнях культури сучасного Китаю в межах різних галузей гуманітаристики. Він дозволяє розглядати життя китайського суспільства як в сукупності його складових, так і в окремих елементах, наприклад, «виявити сутність китайських соціокультурних інновацій, співвіднести їх з інноваційними практиками, інноваційною політикою та імперативними цінностями» [58, с. 111]

Один з методів, що успішно працює у межах соціокультурного підходу – метод подієвого аналізу. Його сутність безпосередньо пов'язана із поняттям «подія», щодо якого існують різні точки зору. Провідний український соціолог і психолог Євгеній Головаха свого часу побудував свого роду типологію подій за ознакою їх відповідності певним життєвим стратегіям, прив'язавши їх до життя людини в цілому: «З точки зору подієвого підходу життєві цілі й плани розрізняються як кінцеві й проміжні події певного етапу життя. Цілі – більш масштабні й дещо менш хронологічно визначені події, ніж плани» [17, с. 257]. Натомість Ю. Резнік пропонує розрізняти поточні явища і події як такі з огляду на їх значущість: події «на відміну від поточних явищ <...> знаходяться в «центрі» життєвого процесу, визначаючи багато в чому його зміст і спрямованість» [77, с. 325].

Застосування подієвого методу у дослідженні соціокультурного простору в його динаміці дає значні можливості, дозволяючи виокремити певні аксіологічно значущі явища (події) та утворені ними тенденції. Важливо при цьому дотримуватися певних принципів (приміром, врахування місця тої чи іншої події в соціокультурній ієрархії, її головного культурного сенсу та спрямованості) та процедур (як-от характеристика тематики та організаторів тощо).

У проекції на дослідження соціокультурного простору Китаю застосування охарактеризованого вище підходу видається вельми продуктивним, особливо з огляду на принципову неоднорідність організації цього простору, констатовану китайськими дослідниками [60].

Аналізуючи чинники мінливості внутрішніх меж цього простору, Лю Чженьюй звертає увагу на складність багаторівневої структури соціокультурного простору країни в цілому і зауважує, що наявність «внутрішніх регіонів» дозволяє «більш чітко визначати і здійснювати стратегії

збалансованого «гармонійного» соціокультурного розвитку, розміщення на території країни виробничого, наукового і культурного потенціалів» [59, с. 34].

Своєю чергою, Тетяна Кучинська стверджує, що основою консолідації китайського суспільства в умовах глобалізації може виступати соціокультурна ідентичність [40, с. 149].

Структура соціокультурного простору є складною й багатовимірною, окремі елементи його системи мають різні масштаби, що визначені місцем і значенням кожного з них у складному переплетенні політичних, соціальних, мистецьких тощо проявів. У багатьох ситуаціях культура може виконувати функцію визначального системотворчого чинника єдності соціокультурного простору. До такого висновку щодо конкретної країни спрямовують, зокрема, міркування директора Інституту філософії Уханьського університету, голови Міжнародного товариства вивчення китайської філософії (ISCP) Го Ціюна, який пропонує розуміння Китаю як просторово-часової спільноти людей, які тою чи іншою мірою сприйняли китайську культуру або піддалися її впливу: «Сучасний спосіб життя цієї регіональної спільноти, її ціннісна свідомість, способи мислення та психологічні структури пов'язані з багатоскладовою китайською культурою тисячею ниток» [16, с. 127]. Структура власне культурної складової соціокультурного простору містить в собі явища, породжені більш локальними «внутрішніми» просторами – літературою, різними видами мистецтва тощо.

У Китаї в період реформ та відкритості відбулися якісні зміни у ставленні до культури. У кількісних показниках це демонструє ситуація з музеями: якщо у 1978 р. їхня кількість в усьому Китаї налічувала 349 установ, то нині вона зросла до 1720. Українська дослідниця Ніна Кірносорова справедливо зазначає, що «увага до сфери культури з боку держави впродовж 40 років реформ і відкритості сприяла формуванню нового мислення у носіїв і споживачів

китайської культури, яке хоча й закорінене у власний спадок, але й налаштоване творити нове» [34, с. 72].

У проекції на різні сторони духовного життя суспільства як складової соціокультурного простору великого значення набувають важливі для суспільства ідейно-філософські засади. Головним стрижнем сучасної китайської культури є конфуціанство – етико-філософське вчення, що впродовж більше двох тисячоліть визначає самий спосіб життя китайців. Осмислюючи реалії нашого часу, вчені висловлюють думку про глибоку укоріненість конфуціанства в соціокультурному просторі країни: «Культурологізація філософії в Китаї, перетворення конфуціанства на офіційну ідеологічну доктрину, застосування конфуціанських канонів в якості регулюючої основи системи всезагальної освіти зумовили їх загальнокультурне значення» [106, с. 27].

Проте, в історії Китаю ХХ ст. був період негативного ставлення до названого вчення, зумовлений неприйняттям його головних цінностей в період культурної революції. Ситуація докорінно змінилася після її завершення.

«Початок модернізації в КНР сприяє національному культурному ренесансу й новій популяризації конфуціанського вчення» [93, с. 117]. «Нове конфуціанство», початок якого було покладено китайськими інтелектуалами-емігрантами наприкінці 1950-х рр., актуалізувалося у 1980-х рр. Це було природним продовженням тривалої еволюції конфуціанства в китайському соціокультурному просторі: адже конфуціанська парадигма існувала впродовж століть, будучи константною в головних засадах, однак, вона «модифікувалася у відповідності до ритму життя Китаю, що змінювався» [36, с. 139].

Одним з важливих у цьому сенсі документів є «Маніфест китайської культури людям світу», який у 1958 р. написали й опублікували в Гонконзі і Тайбеї Чжан Цзюньмай (张君勱), Тан Цзюнь (唐君毅), Моу Цзунсань (牟宗三) та Сюй Фугуань (徐復觀) – видатні китайські вчені. У «Маніфесті» було

задекларовано необхідність виразно проартикулювати та відновити належне місце китайських культурних цінностей у світі, підкресливши їх специфіку. Не заглиблюючись до аналізу усіх положень названої праці (він здійснений у глибокому дослідженні В. Кіктенка [32]), звернемо увагу на свого роду програму міжкультурної комунікації, закладену в тексті: «“Маніфест” не тільки вказує на відмінності китайської і західної культури, а й стверджує, що Захід повинен винести уроки з китайської культури» [32, с. 160].

Наприкінці ХХ ст. поширення здобула одна з головних засад конфуціанства, згідно з якою відродження держави пов'язувалося з розквітом культури в умовах гармонізації західних цінностей і елементів національної традиції. Апелювання до національної традиції мало подолати руйнівні наслідки доби культурної революції, коли стара культурна спадщина оголошувалася несумісною із завданнями побудови нового суспільства.

В умовах глобалізації проблеми ролі національних культур сягнули особливої гостроти. Прихильники нового конфуціанства вважають, що «культури різних народів однаковою мірою володіють сучасними й універсальними цінностями» [93, с. 118], а відтак, традиції різних регіонів і різних народів набувають нового значення.

Відродження національних традицій стало одним з найважливіших завдань Китаю в сфері культури. Впродовж тривалого періоду провадилася «наполеглива робота в напрямі відродження, популяризації та поширення всередині країни, а згодом і за кордоном китайської культурно-історичної спадщини» [114, с. 128]. Ідеї конфуціанства відігравали й продовжують відігравати в цих процесах провідну роль. Особливе місце поміж них займає одна з найважливіших ідеологем традиційної культури Китаю, категорія гармонії. Посилання на неї нерідко стає відправною точкою у міркуваннях про шляхи країни, що формулюються офіційними особами. Зокрема, стверджується,

що «завдання модернізації країни як ніколи вимагають не лише збереження, а поширення на весь світ трьох великих традиційних конфуціанських цінностей: гуманності (гармонії внутрішнього й зовнішнього в людині), щирості (гармонії між людьми) й позиції «золотої середини»-нейтралітету (гармонії між людьми й природою) [114, с. 147].

Головні ідеї й практичні напрацювання конфуціанства мають велике значення для мистецтва й освіти сучасного Китаю. Зокрема, це стосується сфери загальної музичної освіти, теоретичне обґрунтування якої належить Конфуцію. «Він розглядав музичну освіту як спосіб вирішення соціальних і політичних проблем. <...> необхідність музичної освіти мотивувалася здатністю музики слідувати добродієчному способу життя» [111, с. 2828]. Конфуцій вважав заняття музикою необхідною складовою виховання повноцінної особистості. З іншого боку, досягнення успіху в цій діяльності можливе лише до моральної та здатної до емпатії людини: «Якщо людина не має людинолюбства, то про яку музику може йтися?» («Лунь юй», III, 3) [37].

Конфуціанство виконує важливу функцію смислоутворення для музично-освітньої складової соціокультурного простору країни. У вересні 1997 р. в Пекіні пройшов 15-й Національний з'їзд Комуністичної партії Китаю, на якому було прийнято, зокрема, «План дій щодо відновлення освіти у XXI ст.» на 2003-2007 рр. Документом передбачалася необхідність виконання низки завдань щодо музичної освіти, серед них були такі: встановити сучасні музичні стандарти, враховуючи специфіку національної культури; створити ґрунт для ефективного діалогу глобальних культур з метою сприяння встановленню міжкультурної й соціальної гармонії; зв'язати китайську музику з конфуціанською етикою» [171].

Таким чином, справедливим є твердження щодо того, що функції музичної освіти виходять далеко за межі навчання певному комплексу вмінь та

навичок, натомість «у сучасному Китаї музична освіта розглядається як координуючий чинник в процесі соціальної гармонізації на основі конфуціанської доктрини» [11, с. 2828].

Особливості соціокультурного простору Китаю в їх релігійно-філософських, етичних та естетичних вимірах безпосередньо вплинули на формування професійних засад музичної педагогіки. Лідія Тарапата-Більченко, аналізуючи процеси становлення й розвитку китайської фортепіанної школи, особливо підкреслює цю обставину: «Осмислення музикування як процесу сприйняття й відтворення універсальної світової гармонії зумовило традиційно шанобливе ставлення до музики. Даосизм і конфуціанство заклали основи гуманістично-спрямованого навчання в сполученні з вимогливістю, дисциплінованістю та аскетизмом. Дух високого учнівства та відданість національній традиції стали визначальними рисами китайської музичної освіти» [97, с. 47].

Доба реформ і відкритості демонструє «суголосний конфуціанству спосіб руху суспільства до нових реалій – через істотну трансформацію освіти й науки, нормативне й фінансове забезпечення збереження, популяризації й маркетизації на зовнішніх культурних ринках національної історико-культурної спадщини, зусилля з підвищення загального культурного рівня членів китайського суспільства, нарешті визнання культури продуктивною силою суспільного розвитку» [114, с. 197].

Сказане доводить правоту тих дослідників, хто вважає, що попри всі зміни, які пережила китайська цивілізація в цілому впродовж століть, дієвість і вплив на суспільство конфуціанських ідеалів лишилися непорушними. «Само їх збереження й успіхи сучасної китайської держави служать свідченням незмінності цінностей китайської культури» [106, с. 31].

1.3. Симфонічна музика Китаю: головні ракурси досліджень.

Важливим фактором соціокультурної ідентичності постають мистецькі явища, окреме місце серед яких займає симфонічна музика. Однією з умов успішного функціонування й розвитку національної музичної культури в її музичному сегменті є розвиток найскладніших жанрових сфер – симфонічної та оперної в їх композиторському та виконавському вимірах.

Симфонічна музика в Китаї (зокрема, симфонічна музика китайських композиторів) стала об'єктом уваги низки дослідників. Спробуємо охарактеризувати деякі з таких праць та визначити головні ракурси розгляду цього сегменту соціокультурного простору.

Як важлива складова музичної культури Китаю в цілому висвітлюється симфонічна музика в фундаментальному дослідженні Лю Цзінчжі (刘靖之) «Історія нової китайської музики», виданому в 2009 р. (існує також англomовна версія книжки) [166]. Симфонічні жанри, твори окремих композиторів, проблеми виконавства розглядаються в цій праці у контексті розвитку усієї китайської музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Деякі вчені свідомо звужують, уточнюють предметне поле дослідження, спрямовуючи свою увагу безпосередньо на китайську симфонічну музику. Одне з чільних місць посідає дослідження Лян Маочуня (梁茂春) «Виставка сучасної китайської симфонічної музики», перше видання якої вийшло в Пекіні в 2010 р.

«Протягом усього ХХ століття китайська симфонічна музика виросла з нічого, від меншого до більшого, від малого до великого», – пише автор книжки, що присвячена історії та перспективам подальшого розвитку симфонічної музики в Китаї, від початкових етапів до перших років ХХІ ст. [168, с. 74]. Розмові про китайську музику цілком логічно передують короткий екскурс до історії симфонічних жанрів в Європі та Америці. Звернімо увагу на важливе спостереження автора: «Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття

індустрія симфонічної музики в Європі та Сполучених Штатах загалом стикалася з різними проблемами, такими як нестача коштів на будівництво оркестру, занепад створення симфонічної музики та раптове зниження аудиторії симфонічної музики. <...> Розвиток симфонічної музики стикається з новим скрутним становищем» [168, с. 8].

Висвітлюючи сучасний стан симфонізму в Китаї, автор приділяє значну увагу культурологічним та історичним аспектам проблеми становлення й подальшого розвитку симфонічної музики в країні. Він стверджує, що для успішного її функціонування має існувати багатогранна культурна основа й називає п'ять головних умов: створення оркестру, підготовка диригентів, розвиток слухачів, підготовка композиторів та створення симфонічної музики, створення музичних оглядів (музична критика та теоретичні дослідження [168, с. 9]. «Звісно, розвиток симфонії також має спиратися на загальний розвиток культури, філософії, політики та економіки всієї країни і народів, а також підвищення загальної культурної якості аудиторії» [168, с. 9]. Зазначимо, що важливі аспекти проблеми матеріального забезпечення існування симфонічної музики в різних соціокультурних системах позначені в роботі дуже виразно.

Значна частина дослідження присвячена висвітленню історичних передумов становлення симфонізму в Китаї, що формувалися впродовж кількох століть. Лян Маочунь стверджує, що початок розвитку китайської оркестрової музики був закладений у XVII-XVIII ст., коли у Макао, орендованому португальськими колоністами, увійшла армія, а разом з нею духові оркестри. «Макао став важливою базою для проникнення західної музики в Китай», – пише дослідник [168, с. 12]. Цікавими є наведені тут відомості про першу згадку у письмових джерелах про звучання західного оркестру в Китаї. Вона пов'язана із виконанням італійською трупю опери Н. Піччінні «Добра дочка» при дворі імператора Цяньлуна в Пекіні в 1778 році. Втім, за слушним зауваженням Лян

Маочуня, «європейські оркестрові інструменти мали ранній вплив на Китай, але він обмежувався палацом і не мав зв'язку з широким загалом» [168, с. 14].

Як набагато дієвіший чинник розглядається в роботі діяльність оркестрів у Шанхаї та Харбіні. Аналіз умов їх діяльності та впливу на китайську культуру приводить автора до висновку, що вони були частиною потужних економічних та військових сил Заходу; він сприймає це як прояв своєрідного втручання сильної культури в слабшу культуру. Для підкріплення своєї думки Лян Маочунь спирається на авторитет відомого китайського композитора, теоретика та музичного педагога Ву Цзуняна (吴祖强), який стверджував: «Історія китайської симфонічної музики, подібно до сучасної китайської історії, також походить від сорому та катастрофи» [168, с. 20].

Вирізняючи композиторську творчість поміж п'яти названих ним головних умов успішного функціонування симфонічної музики, дослідник приділяє велику увагу появі перших оркестрових творів китайських композиторів (від 1916 р.) і зауважує, що «створення китайської оркестрової музики з самого початку було тісно інтегровано з основними політичними подіями» [168, с. 24]. Зв'язок мистецтва із політикою (і якісні зміни останньої) простежуватиметься в кожному з періодів симфонічного руху в Китаї. Так, один з розділів, присвячений «культурній революції», має назву «Політична симфонія» і підзаголовок «Знищення справи симфонії «Культурною революцією».

Автором проаналізована ціла низка симфонічних опусів китайських композиторів різних жанрів (симфонії, хорові симфонії, концерти, фантазії, сюїти, увертюри, поеми, капричіо тощо). Для розгляду було залучено доробок таких митців, як Аарон Афшаломов (阿隆·阿甫夏洛穆夫), Алатенголе (阿拉腾奥勒), Гуомінь (安国敏), Ао Чангкунь (敖昌群), Бао Юанькай (鲍元恺), Цай Джикун (蔡继琨), Цао Гуанпін (曹光平), Чень Ган (陈钢), Хе Чжаньхао

(何占豪), Чень Цзіньбяо (陈锦标), Чень Мінчжі (陈明志), Чень Ненцзи (陈能济), Чень Пейсюнь (陈培勋), Чень Циган (陈其钢), Чень Вейгуан (陈伟光), Чень Сяосюн (陈晓勇), Чень Ї (陈怡), Чень Юнхуа (陈永华), Чен Дачжао (程大兆), Чу Ванхуа (储望华), Ін Ченцзун (殷承宗), Шен Ліхун (盛礼洪), Лю Чжуан (刘庄), Ву Цзуцянь (吴祖强), Ду Мінсін (杜鸣心), Дай Хунвей (戴宏威), Дін Шанде (丁善德), Ду Мінсін (杜鸣心), Ву Цзуцянь (吴祖强), Фу Генчен (傅庚辰), Гао Вейцзе (高为杰), Ге Ян (葛炎), Гуань Найчжун (关乃忠), Гуанься (关峡), Го Веньцзін (郭文景), Го Чжиюань (郭芝苑), Го Цзурон (郭祖荣), Хань Ланкуй (韩兰魁), Хе Сюньтянь (何训田) та інших. Їхні досягнення засвідчують, що

Аналіз розвитку китайської симфонічної музики за сто років дозволяє Лян Маочуню зробити важливі висновки. Один з них стосується того, чому симфонічна музика змогла легко прижитися, розквітнути й принести плоди в Китаї за відносно короткий термін. «Основна причина полягає в тому, що китайцям потрібна симфонічна музика, симфонічна музика може покращити якість життя китайців», – пише вчений [168, с. 70]. Він має на увазі перш за все нове смислове наповнення соціокультурного простору країни, що здійснюється через засвоєні китайською культурою складові європейської симфонічної моделі. Гостро конфліктна драматургія симфонічних жанрів парадоксальним чином доповнює традиційне переважання гармонійності й виваженості китайської музики. Багатоголосся (і багат шаровість) симфонічної фактури протиставляється лінійності китайського музичного мислення. Реалізується також зворотній зв'язок: приміром, у сфері тембрів відбулося взаємозбагачення, адже китайська культура суттєво збагатилася інструментарій симфонії через введення до партитур народних інструментів.

«У ХХІ ст. китайські музиканти, безсумнівно, зможуть зробити більший внесок у розвиток симфонічної музики у світі», – постулює наприкінці свого дослідження Лян Маочунь [168, с. 79].

Спроби охопити в цілому історичний шлях китайської симфонічної музики й створити періодизацію процесу здійснювали також інші науковці. Заслуговує на увагу дисертація Ло Шіі «Симфонічні жанри в контексті китайської музичної культури» (2003). У ній окреслено чотири періоди симфонічного руху в Китаї: становлення від середини ХІХ ст., формування естетичних принципів китайської симфонії в 1949-1966 рр. – часи, названі в роботі «періодом розквіту китайського симфонізму» [52], спад за часів культурної революції, а також «період відродження китайської симфонічної музики (1976-2000)» [52].

Визначення часових координат і відтинків оркестрового сегменту музично-культурного руху в Китаї зробив відправною точкою своїх міркувань Су Юйчен. Дослідник виокремлює як підготовчий період тривалий відтинок від найдавніших часів до початку ХХ ст., характеризуючи його як час формування національної визначеності китайської музики та напрацювання специфічного інструментарію оркестрів. Менш тривалим, однак більш насиченим подіями й динамічним він вважає наступний, другий період. Він поділяється на три етапи: 1) засвоєння світового досвіду, створення духових та симфонічних оркестрів і формування їхнього репертуару, удосконалення складів та репертуару традиційних оркестрів, усвідомлення художньо-освітньої місії оркестрів; 2) зміна якості процесу й призупинка його розвитку в період Культурної революції; 3) ренесанс китайської музичної культури, розвиток оркестрового мистецтва європейського та традиційного китайського типу [94].

Більш пізня спроба побудови хронології симфонічної музики Китаю була здійснена Лі Ісюань. Її праця містить важливі відомості й узагальнення щодо

процесу розвитку китайського симфонізму й якісного наповнення кожного з його етапів. Дослідниця виокремлює шість основних етапів розвитку вітчизняного симфонізму. Кожен з них так чи інакше пов'язаний із історією країни. Перший датується 1929-1949 рр., його головний зміст – «організація оркестрових колективів, перші національні твори для оркестру» [43, с. 269]. На другому етапі (1949-1956 рр.) відбувалося «становлення функцій оркестру» і «розширення образної сфери оркестрової музики» [43, с. 270]. Третій етап (1957-1966 рр.) висвітлюється як період застою, для якого характерним є «посилення програмного аспекту» [43, с. 270]. Головним змістом четвертого етапу (1966-1976 рр.) названо «співробітництво оркестру з театром» [43, с. 271]. На п'ятому етапі (1977-1987 рр.), вважає дослідниця, найважливішими є «просвітницька діяльність Лі Делуня» і «становлення національного симфонізму» [43, с. 271]. Шостий етап, що розпочався у 1988 р., є розімкненим; він «звернений до сьогоднішніх днів» [43, с. 272].

Процеси, що розгорталися впродовж кожного з означених періодів, зумовлювалися двома головними чинниками, пов'язаними між собою. Важливою є динаміка подій, що розгорталися в Китаї в бурхливому ХХ ст. і на початку ХХІ ст., радикальні зміни, що відбувалися в житті соціуму. Вони визначали суспільні потреби, в тому числі естетичні, й умови функціонування мистецтва.

Не менш важливим є хід музично-культурного процесу, розвиток мистецьких тенденцій, що відбивали іманентні особливості цієї мистецької сфери. Запозичення й адаптація нової культурної моделі, а також створення її національного варіанту мають внутрішні закономірності, розвиваються поступово й послідовно.

Питання про сутність цих процесів привертало пильну увагу дослідників, у тому числі китайських. У проекції на явища музичного мистецтва їх висвітлює

в своїй дисертації «Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур» Ден Цзякунь. Дослідник стверджує продуктивність підходу до «вивчення музичних явищ сьогодення крізь призму ідеї *діалогу культур як форми міжкультурної комунікації*» [20, с. 17] і послідовно розкриває «особливості розвитку та характерні риси феномену китайської оркестрової духової музики» [20, с. 13] саме в цьому ключі. При цьому він спирається на сформовану в сучасному музикознавстві тенденцію – поширення й ефективність «компаративістики, основаної на порівнянні європейських і китайських художніх традицій та на обґрунтуванні взаємовпливів культур в їх діалогічному перехрещенні» [21, с. 74].

Оркестрова традиція в китайській музиці, пише Ден Цзякунь, сягає своїм корінням у глиб тисячоліть; у ритуальних церемоніях за часів династій Шан (1550–1111 рр. до н.е.) та династії Чжоу (1111–222 рр. до н.е.) брали участь інструментальні колективи з духових інструментів. Проте, вже в ті часи інструментарій розширився: «сформувалися групи струнних, духових, ударних, а також група дзвонів» [20, с. 49]. При цьому смислоутворюючого значення в розвитку музики набувало поняття *гармонії* як осердя панівної світоглядної концепції. Згодом воно здобуло ще більшого впливу й поширення через філософсько-релігійну доктрину конфуціанства, що ґрунтується на ствердженні гармонії на різних рівнях, від Всесвіту до окремої особистості. Гармонія, таким чином, постає як основа й умова існування простору – йдеться при цьому про світ природи чи суспільство, владні установи чи оркестровий колектив.

Важливими є наведені в роботі міркування про значення «формування у VII столітті традиційної китайської опери та виникнення множинних жанрів національної музики» як основи тисячолітньої еволюції китайської музики в умовах певної ізоляції «аж до XVIII століття, коли розпочалися перші спроби діалогу китайської та інших культур» [20, с. 51].

Аналізуючи деякі з означених вище спроб періодизації розвитку оркестрової (симфонічної) музики в Китаї та її місця в соціокультурному просторі країни, Ден Цзякунь ділиться спостереженнями щодо якісних змін, що відбувалися від виникнення оркестрового мистецтва до теперішнього часу, відповідно до тенденцій, що домінували (і вибудовує на цих підставах власну хронологію процесу): 1) *інкультурація* (до початку ХХ ст.), коли «утвердилася унікальна, специфічна китайська традиційна оркестрова культура із національними варіантами інструментів, ладовістю та іншими факторами, підпорядкованими світоглядній системі Гармонії «У-сін» та системі музичного мислення «люй» [20, с. 55]; 2) *аккультурація* (до Культурної революції), пов'язана із виникненням симфонічних і духових оркестрів європейського типу, розвитком репертуару, виконавства тощо; 3) *стагнація* (період Культурної революції), коли «оркестрове мистецтво обмежувалося репертуаром, визначеним партійним замовленням» [20, с. 55]; 4) *конвергенція* (сучасний етап), коли в результаті взаємовпливів «національного (інкультурації) та світового (аккультурації) почала творення сучасна китайська оркестрова культура, основана на зближенні культурних матриць Заходу і Сходу» [20, с. 55].

Як бачимо, усі згадані дослідники відзначають якісні зміни, що відбулися в симфонічній музиці Китаю з кінця 1970-х рр. і, з одного боку, були породжені процесами перетворення соціокультурного простору, а з іншого, були факторами спричинення таких перетворень.

Великого значення у контексті динамізації розвитку музично-культурного процесу в Китаї цього періоду набуває питання нарощування виконавських сил та підвищення якості виконавців, а отже, висвітлення діяльності оркестрових колективів та диригентів. Діяльність китайських симфонічних оркестрів донедавна висвітлювалася в наукових працях переважно в історичному ракурсі,

з огляду на їх формування, становлення і подальший розвиток в культурі: від аналізу історії китайського симфонізму в цілому [52] та на окремих етапах [110] до дослідження внеску окремих оркестрів [138].

Відзначимо дисертацію Чень Сідзе, присвячену низці аспектів проблеми становлення професії диригента в Китаї. Особливу увагу він приділяє становленню диригентської освіти та окремим діячам цієї галузі. Зокрема, підкреслюється видатний внесок Хуана Сяотуня: «практичний (80 учнів), теоретичний (переклади на китайську мову основоположних праць корифеїв світового диригентського мистецтва) і виконавський (робота з різноманітними оркестрами, особливо тими, хто тільки починав свій шлях)» [117, с. 26-27]. Відзначимо в працях Чень Сідзе важливу констатацію: «Сьогодні успіхи китайських диригентів і композиторів є демонстрацією нового історико-культурного феномена сучасного Китаю, багатого своїми досягненнями в різних галузях науки й мистецтва» [117, с. 24].

Доповнює відомості, подані Чень Сидзе, погляд молодого дослідника й диригента Янь Яна, представлений в опублікованій в Харкові в 2021 р. статті «Визначальні аспекти формування диригентського виконавства в Китаї». Цікавим є спостереження щодо «чужорідності» професії диригента, привнесена її разом з новою культурною моделлю: адже функцію диригента в традиційних оркестрах народних інструментів виконував провідний музикант. Тому від 1920-х рр. «особливо гостро постали проблеми створення власне національної диригентської школи і симфонічної культури виконавства в країні» [137, с. 187]. Простежуючи поетапно розвиток китайського симфонізму в його виконавському аспекті й становлення «великого китайського оркестру нового типу», дослідник обґрунтовує висновок про те, що в результаті на основі синтезу національних і західних музичних традицій було сформовано унікальне мистецьке явище: «Музика, виконана китайським оркестром під керівництвом

диригента, унікальна і відрізняється від будь-якого твору, виконаного західним музичним колективом» [137, с. 194].

У межах перетворень усіх сторін суспільного життя, що здійснювалися в Китаї наприкінці ХХ ст., відбулися зміни в організації роботи симфонічних оркестрів. Було реформовано дванадцять симфонічних колективів, а також створено Китайський симфонічний оркестр на основі колишнього Центрального філармонічного симфонічного оркестру [43, с. 272].

Невіддільною складовою симфонічної музики сучасного Китаю є оркестри (як народні, так симфонічні), що існують у навчальних закладах країни. Створені після 2000 р. в університетах Нанкіна, Чженчжоу, Сямень, Цінхуа і Дзяотун, вони одразу стали виконувати важливі художньо-просвітницькі завдання, в тому числі «поширення знань про китайську культуру, а також демонстрацію якості освіти, професійного рівня учнів» [111, с. 2827]. Чжао Сяолінь у своєму дослідженні висвітлює приклад Нанкінського університету, що має два оркестри: народних інструментів (існує з 1996 р.) та симфонічний (з 2000 р.). Учасники обох колективів – студенти й аспіранти університету. Про високий рівень симфонічного оркестру свідчить той факт, що з ним охоче співпрацюють відомі диригенти й солісти. Цей оркестр проводив успішні гастролі в різних європейських країнах та США, а також у Австралії та Японії.

Чжао Сяолінь аналізує напрями діяльності таких колективів і визначає їх «функціональний зміст в соціокультурному контексті, що має чотири рівні: 1) етична функція; 2) естетична функція; освітня функція; соціально-політична функція» [111, с. 2828]. Дослідник робить справедливий висновок про те, що «університетські оркестри Китаю займають важливу позицію в соціокультурному просторі» [111, с. 2831].

Симфонічні оркестри, що є атрибутом сучасної музичної культури, наразі працюють в більшості великих міст країни, їхня географія охоплює практично всі регіони материкового Китаю, а також його спеціальні адміністративні райони. Згадані мистецькі колективи функціонують завдяки послідовній підтримці держави, проте, їм надана значна самостійність в організації власної діяльності. Це стосується і питань творчості, і різних форм адміністрування. Лі Ісюань справедливо зазначає, що в діяльності оркестрів за доби реформ і розвитку відбулися докорінні зміни: «Симфонічний оркестр, що не мав раніше ніякого художнього управління та не встановлював систему організації музичних сезонів, тепер самостійно формує програму, репертуар, репетиційну діяльність, співвідносячи функціонування колективу із системою оплати праці музикантів» [43, с. 272].

Художня культура Китаю впродовж кількох десятиліть нарощувала обсяг творів для симфонічного оркестру, поступово урізноманітнюючи жанрову палітру.

Концерти для фортепіано з оркестром китайських стали предметом уваги Го Хао, який зробив огляд всіх творів цього жанру, написаних від 1930-х рр. до 2004 р. (їх близько двадцяти) та ретельно проаналізував кілька найпоказовіших: «Ріка Хуанхе» («Жовта ріка») групи композиторів на чолі з Ін Ченцзуном, «Гірський ліс» Лю Дуньняня, «Краса весни» Ду Мінсіня [15]). Дослідник звертає увагу на переважання в китайських концертах програмності на етапі становлення жанру і поступового переходу до іншої тенденції: у 1990-х рр. «переважна більшість концертних творів – це вже номерні твори, як і більшість європейських» [15, с. 21].

Таким чином, простежується тенденція наближення китайської симфонічної творчості до «магістральних ліній» розвитку світового симфонізму.

З аналізу головних ракурсів досліджень китайської симфонічної музики стає очевидним, що сучасний етап функціонування й розвитку симфонічної музики в Китаї потребує подальшого висвітлення. Це зумовлено насиченістю й динамікою культурних процесів, мінливістю мистецької ситуації. Актуальною також є необхідність висвітлення симфонічної музики як складової соціокультурного простору Китаю.

Висновки до Розділу 1.

Активність звернення до поняття «соціокультурний простір» в сучасній гуманітаристиці суттєво зросла, що пов'язано з евристичними можливостями, закладеними у звернення до цього феномена. В окремих дослідженнях соціокультурний простір постає як концепт, що пов'язано з його особливостями як явища. Тлумачення соціокультурного простору як системної й динамічної сукупності соціальних і культурних складових дозволяє розглядати окремі складові з врахуванням ієрархічної будови цілого.

Глобалізація особливим чином впливає на світовий соціокультурний простір, формуючи його структуру та внутрішні взаємозв'язки між окремими складовими, трансформуючи усталені моделі. Водночас на протигагу уніфікаційним тенденціям працюють такі, що спрямовані на визначення специфічних рис культури в її національних (регіональних) вимірах. Національний культурний простір як композиційно й змістовно неповторний доцільно розглядати під кутом зору соціокультурної конфігурації.

Симфонічна музика Китаю, що інтенсивно розвивається протягом останніх кількох десятиліть, розглядалася у низці музикознавчих праць. Дослідники приділяли особливу увагу історичним аспектам проблеми, висвітлюючи шляхи проникнення оркестрової музики до країни, формування перших симфонічних оркестрів та умови їх функціонування, поступове

залучення китайських музикантів до цих колективів, появу суто китайських оркестрів тощо. Особливо підкреслимо наявність важливих спостережень щодо передумов і причин достатньо легкої адаптації нової (і чужорідної) культурної моделі в умовах китайської культури, а також чинників потенційної міжкультурної комунікації у цьому важливому сегменті соціокультурного простору.

Однак, динаміка процесу (у тому числі постійне накопичення все нових культурно-мистецьких явищ), а також особливості його розгортання й протікання, зумовлюють доцільність висвітлення симфонічної музики у системі соціокультурного простору. Застосування концепції П. Бурдьйо дасть можливість розглядати функціонування симфонічної музики всередині автономних, проте взаємодіючих полів-субпросторів: мистецькому, соціальному, освітньому, інформаційному, інфраструктурному.

Прояви інтеграції симфонічної музики до соціокультурного простору сучасного Китаю, що стосуються різних площин соціального й мистецького життя, виявляють себе в різних формах, можна проілюструвати численними прикладами. Їх розгляд буде здійснено в наступних розділах.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

За твердженням одного з провідних китайських дослідників, китайська симфонічна музика є «результатом поєднання та змішування східної та західної культур у ХХ столітті, а також результатом двосторонньої інтерактивної адаптації китайської та західної культур» [168, с. 71].

Нині загально визнано, що традиції культур Заходу і Сходу суттєво розрізняються між собою, оскільки мають у своїй основі принципово різні архетипи. Як справедливо зазначено в розгорнутій енциклопедичній статті «Китайсько-українські музичні зв'язки», порівняно з Європою «азійський Китай має кардинальні відмінності щодо мови (інтонаційної у всіх різноманітних діалектах), писемності (ієрогліфічної), релігії та філософії (даосизм, конфуціанство), історико-культурного і практично-побутового досвіду, національної ментальності і традицій світосприймання» [4, с. 403]. Більше того, впродовж багатьох століть китайській культурі була притаманна певна герметичність, закритість від зовнішніх впливів. «Одна з унікальних рис китайської культури полягає в тому, що протягом тисячоліть країна розвивалася в повній ізоляції від центрів світової цивілізації», – зауважує китайський дослідник [106, с. 29].

Разом із тим, інтеграційні процеси в культурі ХХ ст. спричинилися до взаємного збагачення соціокультурного середовища різних країн, засвоєння мистецького досвіду, що виник на подеколи зовсім далекому культурному ґрунті. Подібні процеси постають як прояви міжкультурної комунікації – складного й багаторівневого явища. «Культура є формою одночасного буття й спілкування людей різних – минулих, теперішніх та майбутніх – культур», –

стверджував В. Біблер. Більше того, здатність до обмінк інформацією, на думку вченого, є атрибутом культури: «Культура стає культурою лише в цій одночасності спілкування різних культур» [7].

Комунікація у формі обміну певними культурними моделями має давню історію. Це повною мірою стосується музичного мистецтва. «Творчість за зразками не є рідкістю ні в музиці професійній, ні в традиційній. Радше правилом, – пише Б. Сюта. – <...> Міграція найпоказовіших музичних зразків (уже більше окремих художніх творів як цілісних одиниць, а не тільки принципів композиції, як до того) із одного регіону в інший та їх подальше наслідування (в кращому значенні цього слова) та переймання стали звичним повсякденням у Європі з часів схилку епохи Ренесансу» [95, с. 24].

Механізми засвоєння культурних моделей, що сформувалися в тій чи іншій країні та поширили ареал свого функціонування на інші терени, простежуються істориками художньої культури на прикладі різних жанрів. Одним з найпоказовіших стала опера, що зобов'язана своїм походженням Італії. Впродовж більш як чотирьох століть існування опера стала явищем світового значення, утворивши численні національні варіанти та жанрові модифікації. Спочатку відбувається дифузія – процес «просторового поширення культурних здобутків одного суспільства в іншому» [86, с. 105]. Олена Зінкевич визначає дифузію як «проникнення, вільне розміщення елементів однієї традиції між елементами іншої» і стверджує, що наступними етапами стають синтез («отримання нової цілісності з елементів, що входять в “реакцію взаємодії”») та асиміляція («національне засвоєння сприйнятого») [24, с. 15]. Результатом стає формування явищ, для яких притаманна нова художня якість, оскільки вони виникають в результаті синтезу різнорідних елементів. Подібні механізми переконливо висвітлені у дослідженні зародження й формування російської опери, здійсненого Сергієм Тишко. Вчений пише про два етапи формування

нового явища на основі запозиченої моделі: стильової адаптації — «пошуку точок дотику між «своїм» і «чужим» матеріалом, рух до їх стильового компромісу» [98, с. 7], а згодом стильової генерації — «створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу, в умовах його певної опозиції до позанаціонального» [98, с. 11].

Подібні процеси спостерігалися вченими в близьких до теми нашого дослідження ракурсах, зокрема в проекції на перенесення західних мистецьких і освітніх моделей до соціокультурного простору Китаю. Л. Тарапата-Більченко при співставленні української та китайської моделей фортепіанної педагогіки доходить таких висновків: «Ментальна сприйнятливність китайців до національних досягнень інших народів у галузі освіти виявляє себе як здатність до адаптації (пристосування), асиміляції (уподібнення) та інтеграції (синтезу) плідних моделей та ідей. При цьому відбувається не просто перенесення нововведень у ментальний простір китайської нації, а їх трансформація з установкою на збереження національної самобутності» [97, с. 48-49].

Дію цих універсальних механізмів можна простежити і в процесах становлення й розвитку китайської симфонічної музики. Початкове проникнення до Китаю у перші десятиліття ХХ ст. симфонічних жанрів як вияву чужорідних для країни мистецьких форм пов'язано із специфікою соціокультурного простору деяких великих міст, зокрема Шанхая та Харбіна.

На території Шанхая впродовж більш як ста років, з середини ХІХ до середини ХХ ст., існували так звані сетлменти – ділянки-квартали, що здавалися в оренду іноземним державам і мали статус екстериторіальності: французький (1849-1946) та британський, пізніше перейменований на Шанхайський міжнародний сетлмент (1842-1943). Їхню діяльність регулювала утворена в 1854 р. об'єднана Муніципальна рада. Саме тут у 1879 р. був заснований перший в Китаї (і в Азії загалом) оркестр європейського типу – Шанхайський

публічний оркестр, створений за зразком воєнного духового оркестру. Згодом, на початку ХХ ст., оркестр включив струнну групу, поступово збільшивши загальну кількість музикантів до тридцяти дев'яти, що дало підстави називатися симфонічним оркестром. З 1922 р. колектив отримав назву «Симфонічний оркестр Шанхайської муніципальної ради».

Історія Шанхайського симфонічного оркестру, що існує і донині, є віддзеркаленням процесів становлення симфонічної музики в Китаї загалом. Першими диригентами оркестру були європейські музиканти: флейтист з Франції Жан Ремюз, диригент з Німеччини Рудольф Бак, піаніст-віртуоз з Італії Маріо Пачі. Кожен з них зробив значний внесок в становлення оркестру, однак кристалізація оркестру відбулася в «еру Пачі». 23 листопада 1919 р. під орудою М. Пачі відбувся перший в Азії симфонічний концерт, до програми якого було включено П'яту симфонію Л. Бетховена і сюїту «Пер Гюнг» Е. Гріга. Завдяки зусиллям М. Пачі якісно змінилося коло слухачів – було отримано дозвіл відвідувати концерти китайцям, а не лише іноземцям, які мешкали в Китаї, як це було від початку. Завдяки позиції диригента поступово місцеві музиканти одержали право грати в оркестрі. Як результат, у китайській прем'єрі Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що відбулася в 1936 р., взяли участь кілька китайців-оркестрантів. Показово, що сам Маріо Пачі мав китайське ім'я – Мей Байци, що свідчить про його інтеграцію до середовища країни, якій він присвятив значну частину свого життя.

Видається очевидним, що діяльність оркестру на цьому початковому етапі стала чинником дифузії, впровадження елементів музичної культури Заходу в її симфонічному вимірі на китайський ґрунт. Несприятливі соціокультурні обставини наступного періоду (від 1936 р.) спричинилися до призупинення, а згодом трансформації роботи колективу. У другій половині 1940-х рр. європейські музиканти залишали Китай, і на їх місце прийшли китайські

виконавці. З цього часу керівниками оркестру виступали винятково китайські диригенти. Еволюція оркестру доводить факт засвоєння західної моделі на виконавському рівні.

Подібні процеси відбувалися на початку ХХ ст. в місті Харбін, що знаходиться в іншому регіоні Китаю. Значну частину населення міста, заснованого в 1898 р. із розбудовою Китайсько-Східної залізниці, склали іммігранти з Російської імперії. Утворений тут у 1908 р. симфонічний оркестр спочатку мав у своєму складі переважно аматорів, але з часом дедалі інтенсивніше професіоналізувався. Особливої динамічності цей процес набув після 1917 р., коли хвиля імміграції природним чином посилилася. Рівень оркестру був настільки високим, що в 1920-х рр. диригента Е. Меттера і тридцятьох оркестрантів було запрошено до Японії для заснування оркестру при імператорському дворі [22, с. 68]. При цьому оркестр достатньо швидко компенсував цю втрату через залучення нових музикантів. До репертуару входили симфонічні твори європейських композиторів, зокрема російська музична класика. Навколо оркестру з часом нарощувалася відповідна інституційна складова: у 1935 р. було організовано Харбінське симфонічне товариство, до складу якого увійшли переважно музиканти оркестру, передбачалося створення Клубу любителів симфонічної музики, з 1940 р. товариство регулярно видавало щомісячний журнал для висвітлення діяльності оркестру та актуальних проблем європейського концертного життя. Лише після 1946 р. в Харбіні стали формуватися оркестри, що склалися з китайських музикантів.

Поширення практики створення нових оркестрів і участі в них китайських музикантів стали результатом розвитку композиторської творчості та музичної освіти, що дбайливо розбудовувалася впродовж кількох десятиліть.

Успішне функціонування оркестрів і поступове залучення до їх складу китайських виконавців загостило проблему підготовки професійних кадрів. Було здійснено організаційні зусилля по створенню закладів, що здійснювали навчання молодих музикантів.

Китайські музикознавці вважають, що початок процесів розвитку сучасної вітчизняної музики пов'язаний з освітою, перш за все з періодом так званої «культури співу в школі» [44, с. 223], або «пісень в класах» [57, с. 149]. Така практика сформувалася під впливом європейської та японської освіти. Відповідно, основою методики стала європейська система. Мелодії пісень, які вивчали діти, були європейськими за своєю стилістикою. Практикувався як основний одноголосий хоровий спів, зрідка нескладна поліфонія а capella або хорове багатоголосся з інструментальним супроводом.

Теорія музики в її класичному втіленні викладалася достатньо послідовно, вивчалися засади нотації. Найбільш талановиті учні знайомилися із засадами гри на органі та інших клавішних інструментах. Крім того, у 1900-х рр. почали формуватися перші осередки професійної музичної освіти: у 1902-1903 рр. у кількох жіночих школах Шанхая були запроваджені заняття з вокалу, а також гри на струнних інструментах та гри в оркестрі. Практика Шанхая була запозичена школами провінцій Цзянсу та Чжецзян. У 1907 р. музичні заняття були законодавчо включені до навчальних планів спочатку жіночих початкових шкіл, а згодом і до навчальних програм усіх шкіл [174, с.3-6].

Завданням такого навчання було створення нового китайського національного музичного стилю на основі багатостороннього синтезу. Зауважимо, що певний вплив було здійснено і на традиційні форми китайського мистецтва, як-от Пекінська опера. Дослідники зазначають, що в перші десятиліття ХХ ст. вона зазнала суттєвих змін, рухаючись від елітарності в бік

демократизації, зокрема, через вкраплення жаргонізмів, елементів музичного фольклору, композиційні новації [170].

Етапною подією стало започаткування у 1907 р. в Шанхаї Літнього музичного семінару, де викладалася гра на музичних інструментах європейського походження: органі, фортепіано, скрипці, трубі та інших мідних духових). «Семінар мав величезний соціальний вплив у формуванні уявлень про західну музику й у активізації китайського музичного життя» [44, с. 223]. Після цього було на постійній основі запроваджено навчальні курси у низці освітніх закладів, зокрема у Пекіні та Шанхаї, а з 1912 р. відкрито факультети музичної освіти в кількох педагогічних університетах.

Варто відзначити, що в основі музичної освіти послідовно використовували саме західну модель. Згодом саме в навчальних закладах стали закладатися основи майбутнього китайського симфонізму. «На факультеті музичної освіти в Пекінському університеті Сяо Юмей та інші відомі педагоги організували невеликий симфонічний оркестр, який грав твори крупної форми Бетховена, Гайдна та інших композиторів», – зазначає китайський дослідник [44, с. 223].

У становленні нових тенденцій музичної культури безпосередню участь брав уряд Китаю. За його сприяння китайські студенти в першій половині ХХ ст. отримували направлення для навчання у найближчій країні, де можна було отримати знання й навички в сфері європейської музики, – Японії. Ця східна країна в зазначений період запозичувала методи та зміст освіти Франції та США.

Музиканти з Німеччини, Франції, Росії були запрошені в якості викладачів при заснуванні першого професійного музичного навчального закладу – консерваторії – в Шанхаї. У консерваторії, яка здобула назву

Національна музична школа, було відкрито чотири факультети: фортепіано, скрипка, композиція, вокальне мистецтво.

У Харбіні музична школа була відкрита в 1928 р., що дало можливість надати музичну освіту багатьом поколінням митців. З моменту її заснування в школі навчалося близько 100 відомих музикантів», – стверджує Лю Яньтао, заступник керівника Харбінського бюро культури, преси та публікацій [157]¹.

Автором програми, за якою здійснювалося навчання в Національній музичній школі Шанхая від самого її заснування, був **Сяо Юмей** (蕭友梅, 1884-1940). При створенні програми він спирався на систему навчання в Лейпцігській консерваторії, яку закінчив сам, захистивши дисертацію доктора філософії (1916). Запровадження такої програми сприяло адаптації моделей західної музичної культури ще й на освітньому рівні.

Взаємодія культур, що реалізовувалася в китайській симфонічній музиці впродовж кількох десятиліть поспіль, наочно простежується в діяльності кількох поколінь музикантів – композиторів, теоретиків, диригентів, виконавців. При цьому дуже важливими були і мотивація музичних діячів, і особисті зусилля, яких вони докладали в своєму прагненні до досконалості. Об'єктивний стан китайської симфонічної музики спонукав китайських музикантів до багатогранної активності, до поєднання різних сфер діяльності. Приміром, згаданий вище Сяо Юмей прославився не лише як музичний педагог, але й як теоретик і композитор.

Впродовж 1901-1909 рр. він навчався в Токійській національній музичній школі, що готувала педагогів-музикантів, де навчався гри на фортепіано й вокалу. «До кінця ХХ ст. музична освіта мала повністю західну орієнтацію», –

¹ Зазначимо, що багаторічна діяльність у сфері академічної музики в Харбіні, що тривала впродовж багатьох десятиліть, у ХХІ ст. отримала визнання на міжнародному рівні. У червні 2010 р. Харбіну було присуджено відзнаку ООН «Музичне місто» за музичні досягнення міста та його мешканців, яку вручили представникам міської громади в Барселоні [157].

читаємо у статті «Японська музика» в енциклопедії «Британіка» (Encyclopædia Britannica) [150]. Викладання вокалу провадилося в цілком західному стилі.

Наукова методологія, з якою він ознайомився під час навчання у видатного німецького вченого Гуго Римана в Лейпцигу, застосовувалася ним для дослідження питань історії китайської музики. Навчання в Лейпцигу розпочалося в 1912 р., воно включало в себе заняття з фортепіанного виконавства, теорії та історії музики, композиції, оркестровки [142, с. 183].

Китайський дослідник Ли Цзин пише: «Пан Сяо Юмей є першим студентом, який поїхав за кордон для вивчення музики, найдовшого в історії сучасної музики в Китаї, а також першим музикантом, який отримав докторський ступінь за кордоном» [165]. Захищена ним у 1916 р. дисертація доктора філософії була присвячена висвітленню особливостей китайської оркестрової музики до XVII ст.

По поверненні на батьківщину (1920) музикант вмів застосувати здобуті знання на користь розвитку національної культури. Серед його досягнень створення наукових статей з теорії та історії музики (більш як 50) та численних підручників та навчальних посібників (1924 – «Підручник із гри на органі», 1925 – «Підручник із гри на фортепіано», 1927 – «Підручник із гри на скрипці» та «Гармонія», 1928 – «Загальна теорія музики» тощо).

Осягнення національної традиції дало дослідникові й митцеві можливість сформулювати власний оригінальний погляд на традиції західної музики, в тому числі симфонічної. Це своєю чергою вплинуло на композиторську творчість Сяо Юмея: він був одним з перших китайських композиторів, хто застосував у своїй творчості запозичені з західної музичної культури композиційні прийоми. Перший його твір під назвою «Визначення музики» (音乐的定义) був опублікований в Токіо в 1907 році [142, с. 182]. Серед більш як ста його композицій – камерні та симфонічні твори, у тому числі твори для фортепіано,

віолончелі, струнного квартету, а також для хору. Відомими виданнями його авторства є «Перший збірник сучасної музики» та «Перший збірник нової музики» [142, с. 183-184]. Найбільш значним його інструментальним твором є симфонія «Танець легкої веселки» (轻虹舞).

Під час навчання у Німеччині Сяо Юмей написав наприкінці 1916 р. фортепіанну п'єсу «Скорботні цитати» в дусі траурного маршу Л. Бетховена з нагоди смерті китайських генералів Синьхайської революції Хуан Сіна і Цай Е. Згодом було зроблено перекладення для оркестру з новою назвою – «Скорботний марш». За твердженням Лян Маочуня, це був «перший оркестровий твір китайського композитора» [168, с. 24]. Зауважимо, що з 1925 р., він отримав ще одну назву – «Скорботний марш пам'яті доктора Сунь Ятсена».

Процеси запозичення та адаптації в Китаї моделей західної симфонічної музики, які особливо активізувалися в 1920-ті рр., мали різні прояви. Одним з них стала діяльність китайських музикантів, які отримали музичну освіту в інших країнах. Отримана за межами Китаю музична освіта вже в першій половині ХХ ст. допомагала китайським композиторам здійснювати спроби створювати власний національний стиль, синтезуючи елементи різних культур, сприяючи адаптації в Китаї моделей західної симфонічної музики.

Показова в цьому сенсі постать **Хуан Цзи** (1904-1938), який з 1916 по 1924 рік пройшов початковий навчальний курс в університеті Цинхуа (Пекін). По закінченню цього навчального курсу з 1924 року він продовжив освіту в Огайо (США), в Оберлінському коледжі, до складу якого входить також консерваторія. Цей навчальний заклад на той час мав сформовані етичні традиції, відзначався особливою атмосферою і надзвичайно серйозним ставленням до рівня викладання. Наміром юнака було засвоєння курсу психології. Однак, загальна мистецька атмосфера, притаманна Оберліну,

наявність у ньому чудових концертних залів, насичене концертне життя справили на Хуан Цзи велике враження. Він поновив заняття музикою, якою займався ще в школі (університеті) Цинхуа в Пекіні, і в 1928 р. вступив до Єльського університету, де зосередився на вивченні історії й теорії музики та композиції.

Під час перебування в Єльському університеті Хуан Цзи став автором першого великого симфонічного твору, що став етапним і знаковим в історії китайської музики – увертюри «Ностальгічна фантазія» («Ностальгія», «In Memoriam»), написаної ним у 1928 р. Увертюра була створена під враженням від передчасної й раптової смерті нареченої молодого митця, піаністки Ху Юнфу, і присвячена її пам'яті. Твір став важливим першим кроком у розвитку китайської симфонічної музики¹.

Перше виконання твору відбулося в США під час випускного іспиту, місцева преса вміщувала схвальні рецензії. Згодом увертюру високо оцінив Сяо Юмей, який у статті 1930 року стверджував, що молодий композитор нарешті задовольнив його тривале очікування прориву в китайській музиці, і пророкував йому блискуче майбутнє: «Несподівано я зміг познайомитися з твором Хуан Цзи «Ностальгія». Моє більш як десятирічне бажання стало реальністю. Хуан Цзи, молодий і сильний, досяг таких результатів у своїй першій спробі, хіба його майбутні досягнення мають межі?» [176, с. 387].

По поверненні до Китаю Хуан Цзи активно включився до різних видів музичної діяльності, прагнучи сприяти засвоєнню китайськими музикантами нових для країни жанрових сфер і у власній творчості, і у педагогічній роботі Хуан Цзи викладав у Національній музичній школі в Шанхаї, згодом там стали працювати також його учні: Хе Люйдинь, Чень Тяньхе та ін.

¹ Зазначимо, що у 1929 р. ще один китайський студент-музикант Тан Сюеюн, який навчався в консерваторії в Ліоні (Франція), написав оркестрову п'єсу «Пам'ятаючи про матір» і отримав ступінь «Лауреат-музикант» [168, с. 25].

Дослідники сперечаються щодо того, хто з названих музикантів має пріоритет у формуванні виконавських і композиторських складових симфонізму в музичній культурі Китаю. За твердженням Ли Цзин, саме Сяо Юмей «став засновником першої в історії сучасної китайської музики оркестру в західному стилі, що цілком складався з китайців» [165]. Натомість Цянь Ренкан посилається на факт заснування Шанхайського філармонічного оркестру в 1935 році, який складався виключно з китайців і був заснований Хуан Цзи [185]. Так чи інакше, два ці діячі відіграли значну роль у становленні симфонізму в Китаї. Вважають, зокрема, що видання партитур творів Хуан Цзи та Сяо Юмея було показником і свідченням появи в Китаї власної симфонічної музики [52, с. 46]. Обидва композитори широко використовували значущі для китайської національної культури образи й символи, а також відповідний інтонаційний словник, поєднуючи їх з усталеними в музичній культурі Західної Європи жанровими моделями. Подібний синтез став основою подальшого генерування національного стилю в симфонічній музиці. Крім того, обидва вони докладали значних зусиль до популяризації академічної музики в Китаї, зокрема, започаткувавши й видаючи спеціалізований музичний

Треба зазначити, що з часу заснування у 1949 р. Китайської Народної Республіки постать Хуан Цзи впродовж певного періоду сприймалася як чужа культурі нового суспільства. Виразна орієнтація митця на західну музику вважалася проявом буржуазності, його твори викривали як такі, що втілюють депресивні занепадницькі настрої. Однак, доба реформ та відкритості стала часом відродження сталого інтересу до творчої спадщини митця; його музика виконується, а творчий шлях став об'єктом наукового осмислення [185]. Нині в кампусі Шанхайської консерваторії встановлена бронзова статуя – пам'ятник Хуан Цзи.

«В усіх музикознавчих дослідженнях по лінії розвитку нової європейської гілки в музиці як частини загальної культури Китаю завжди наводиться переконливий факт: у складі перших в країні Шанхайського і Харбінського оркестрів брали участь один чи два китайських музиканта», – зазначає Чень Сідзе [118, с. 25] (очевидно, малися на увазі переважно штатні артисти оркестрів). Активна діяльність китайських митців щодо розбудови музичної освіти й підготовки висококваліфікованих кадрів дозволила розширити коло виконавців, здатних до роботи в оркестрових колективах.

Нової якості набули зусилля китайських музикантів після Другої світової війни. У дослідженні Цзо Чженьгуаня наводяться відомості, що стосуються діяльності перших китайських молодіжних оркестрів, що були організовані в 1950-ті рр. Дослідник стверджує, що до їх складу входили молоді викладачі й студенти Центральної консерваторії [105, с. 19]. Аналогічний склад мав симфонічний оркестр Шанхайської консерваторії та оркестр університету Циндао.

Ключова роль двох згаданих навчальних закладів (Шанхайської консерваторії та Центральної консерваторії Китаю в Пекіні) є важливим чинником розвитку музичного професіоналізму, що наперед визначив розвиток симфонізму в країні. Впродовж 1950-х рр. удосконалювалася як їхня структура, так і зміст навчання. Так, з 1950 р. у Шанхайській консерваторії діяло вже дев'ять факультетів: вокального мистецтва, спеціального фортепіано, струнних інструментів, диригування, композиції, народної композиції, теорії народної музики, народних інструментів, а також факультет народних пісень. Звернемо особливу увагу на поєднання в одному професійному навчальному закладі спеціалізацій, пов'язаних з європейською і китайською традиціями. Відзначимо також, що з особливою ретельністю були побудовані навчальні програми для композиторів та диригентів; вони, а також програми вокалістів, були

розраховані на п'ять років, на відміну від чотирьохрічного навчання для решти факультетів (відомості про це вміщено у статті [57, с. 151]. Провадилася також інтенсивна діяльність з перекладу іноземних праць про музику.

Центральна консерваторія Китаю була більш молодим навчальним закладом. Створена у 1950 р., вона спочатку мала факультети, де готували композиторів, вокалістів, піаністів, а також виконавців на струнних і духових інструментах. Згодом були відкриті факультет диригування, народних інструментів, народних пісень, а також факультет музикознавства.

Внесок цих консерваторій в розбудову китайської симфонічної музики полягав у підготовці кадрів кваліфікованих диригентів та композиторів, які отримували глибокі знання щодо найкращих зразків європейської музики. Важливим чинником навчання була також діяльність згаданих вище молодіжних оркестрів, що існували при консерваторіях. Ці творчі колективи виконували навчальну та просвітницьку функції, збагачуючи музичне життя своїх міст. Закриті в період культурної революції, обидві консерваторії продовжили свою роботу у 1977-1978 рр.

До покоління митців, що сприяли розвиткові китайського симфонізму, належить Лі Делунь (1917-2001) – видатний диригент, чие життя було віддано служінню мистецтву. Він став одним з фундаторів виконавської традиції класичного симфонізму в Китаї. Про авторитет музиканта в країні свідчить та обставина, що з його іменем тут асоціюється сама диригентська майстерність, і від 2012 р. проводиться Національний конкурс диригентів імені Лі Делуня [154].

Примітно, що свою музичну освіту митець, так само як і його згадані нами попередники, завершував поза межами Китаю. Вже дорослим, сформованим музикантом Лі Делунь вступив до Московської консерваторії, де навчався у класі Миколи Аносова. Діяльність М. Аносова, попри специфіку

соціокультурної ситуації СРСР 1950-х рр., у професійних проявах була глибоко інтегрована до європейської музичної традиції. Вільне володіння кількома іноземними мовами дозволило М. Аносову ознайомитися з працями провідних діячів музичного мистецтва, а також перекласти й підготувати до видання в СРСР фундаментальні праці, присвячені основоположним професійним проблемам: «Про диригування» славетного англійського музиканта Генрі Вуда (видано в перекладі М. Аносова в 1958 р.), а також «Я – диригент» французького митця Шарля Мюнша (видано в 1960 р.). Оскільки Лі Делунь навчався у класі М. Аносова в період роботи останнього над перекладами названих праць, можна обґрунтовано припустити, що китайський музикант отримав вичерпну інформацію не лише про методи роботи з оркестром свого викладача, але й (опосередковано) про здобутки його західних колег.

Подальша діяльність Лі Делуня з того часу, як він по завершенню навчання був призначений диригентом Центрального філармонічного симфонічного оркестру, була пов'язана із активною розбудовою симфонічної складової музичної культури Китаю. Він з часом налагодив творчі комунікації з провідними солістами-виконавцями світового рівня і сам отримав міжнародне визнання. «За роки своєї диригентської діяльності він встиг попрацювати з такими музикантами як Давид Ойстрах, Ієгуді Менухін, Тетяна Миколаєва, а також з відомими китайськими виконавцями – Ма Юю (кит. 马友友), Лю Шикунь (кит. 刘诗昆), Го Шучжэнь (кит. 郭淑珍), Шэнь Сянь (кит. 沈湘), Люй Сыцин (кит. 吕思清), Сюе Вэй (кит. 薛伟)» [118, с. 31].

Важливим також було прагнення створити стале симфонічне середовище в Китаї, для чого Лі Делунь докладав значних зусиль.

Як результат розвитку музичної освіти й зростання рівня виконавської майстерності, а також посилення композиторської активності, дедалі частіше стали з'являтися твори, що поєднували традиції культури Заходу (через

засвоєння усталених європейських жанрових моделей) і китайської культури. Великою подією в історії нової китайської музики стало створення опери «Сива дівчина», в якій європейська жанрова модель була синтезована з вітчизняним сюжетом та інтонаційністю.

Китайський дослідник Чжан Лічжень пише про шляхи проникнення західноєвропейської опери до Китаю (гастролі італійських оперних труп у другій половині 1920-х рр., поширення патефонів і радіо тощо) і робить важливий висновок: «Знайомство з західноєвропейською музичною культурою заклало фундамент для розвитку нової китайської музики і стало передумовою появи в Китаї національної музичної драми, орієнтованої на досвід європейського оперного мистецтва» [109, с. 363].

Опера, прем'єра якої відбулася у 1945 р., стала результатом творчої співдружності кількох лібретистів (запис належить Хе Цзінчжі та Дін І) і колективу композиторів: Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжі, Сян Оу, Чень Цзи, Лю Цзи, Лю Чі [143]. Звернувшись до європейської жанрової моделі зі складною системою лейтмотивів, автори привнесли до неї елементи національного мистецтва, починаючи від сюжету, зрозумілого й близького китайському глядачеві, композиційних прийомів оповідальності в супроводі музики до застосування в музичній драмі народного мелосу. Народні пісні при цьому творчо застосовувалися відповідно до потреб музичної драматургії, відігравали значну роль у характеристиці персонажів в їх динаміці. «Наприклад, головна тема Сіер, основою якої стала народна пісня провінції Хебей «Маленька капуста», в процесі розвитку героїні суттєво видозмінюється, перетворюючись на нові мелодії, такі як «Завиває північний вітер» або «Вчора пізно вночі повернувся батько» [109, с. 363-364].

Оперу «Сива дівчина» вважають першим і надзвичайно важливим кроком до засвоєння китайської культурою оперного жанру взагалі та європейського співацького мистецтва зокрема.

З кінця 1950-х рр. стали з'являтися симфонічні твори, що утворили основу майбутньої скарбниці китайської симфонічної музики. На той час багато з них репрезентували принципово нові для китайської музики жанри.

Прикладом може слугувати концерт для скрипки з оркестром під назвою «Лян Чжу» (або «Лян Шаньбо і Чжу Інтай (Закохані метелики)», «Лянчжу», «Балада про закоханих метеликів»), написаний у 1959 р. композиторами-початківцями, студентами Шанхайського музичного училища Хе Чжаньхао і Чень Ганом. Програма твору пов'язана із сюжетом старовинної китайської легенди про закоханих, яких розлучили життєві обставини і врешті смерть, але їх душі перетворилися на метеликів і поєдналися навіки. Твір інколи називають «скрипковою симфонією». Написаний кілька десятиліть тому, він продовжує вважатися однією з візитівок китайської музики. З моменту створення концерту достатньо довго тривали дискусії щодо виправданості використання у складі оркестру інструментів народного походження, висловлювалася думка про неприродність їх звучання в тембровому оточенні інструментів симфонічного оркестру. Однак, від початку до партитури були введені янцінь (китайські трапецієподібні цимбали) та юецинь (різновид чотириструнної лютні), інструменти, історія яких сягає III – V ст. Так було започатковано тенденцію до введення традиційних китайських інструментів до складу симфонічного оркестру.

Період Культурної революції ускладнив симфонічний рух, що сформувався в державі. Проте, в цей час парадоксальним чином породив один з видатних творів – Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе» («Ріка

Хуанхе», «Жовта ріка»), написаний на основі музичного матеріалу однойменної кантати композитора Сянь Сінхая (1939).

Як відомо, поетичний текст кантати був безпосередньо пов'язаний із конкретними подіями (боротьбою народу проти японських загарбників під час війни 1937–1945 рр.) і в той же час сповнений глибокої метафоричності, в центрі якої був образ ріки у її життєдайній силі і постійній мінливості. У створенні узагальненого образу китайського народу композитор використав мелодії фольклорного походження. Під час Культурної революції (1966–1976 рр.) сама кантата була заборонена до виконання. Однак, дружина Мао Цзедуна доручила колективу музикантів з Центральної філармонії – Ін Ченцзуну (殷承宗), Лю Чжуану (刘庄), Чу Ванхуа (储望华), Шен Ліхонгу (盛礼洪), Ши Шучену (石叔诚) і Сюй Фейсін (许斐星) – створити на основі музичного матеріалу кантати концерт для фортепіано з оркестром. Створений у 1969 р., концерт лишається наразі «відомим національним твором, найчастіше виконуваним як на китайській, так на зарубіжній сцені, а також тиражованим на аудіовізуальних носіях» [113, с. 226].

Концерт пов'язаний із китайською традицією багатьма чинниками, включаючи прямі алюзії: ансамбль ударних, типовий для так званих «восьми модельних опер» часів Культурної революції, у першій частині твору; початковий мотив державного гімну Китаю в партії тромбона в другій частині; соло дізі в супроводі фортепіано в третій частині (тут вбачають образний зв'язок зі скрипковим концертом «Лян Чжу»); застосування в фіналі прийому хуан вей (換尾), поширеного в традиційній китайській музиці. Як і в концерті «Лян Чжу», до партитури були введені традиційні інструменти: дізі (китайська флейта) та піпа (китайська лютня). Вважають, що концерт «дозволяє побачити на практиці, яким чином відбулося проникнення західної композиційної техніки до китайської музичної культури» [113, с. 226].

Названий концерт дав поштовх розвитку жанру в китайській музиці. На новому етапі, наприкінці 1970-х – у 1980-х рр. з'явилася ціла низка програмних концертів для фортепіано з оркестром вітчизняних композиторів, серед яких «Гірський ліс» Лю Дуньнана (1979), «Божий дух» Чжао Сіоншия (1985), «Краса весни» Ду Мінсіня (1987).

Висновки до Розділу 2.

Впродовж ХХ ст. в мистецькому полі китайського соціокультурного середовища відбувалися активні процеси засвоєння західної культурної моделі – симфонічної музики у комплексі композиторських та виконавських складових.

Створення симфонічних опусів «за зразками» у творчих практиках музикантів, що навчалися на Заході, дало поштовх до становлення композиторської творчості в новій для китайської музики сфері. Важливим чинником становлення симфонічної музики стало налагодження системи музичної освіти, підготовки музикантів-виконавців на оркестрових інструментах та диригентів. У суспільстві відбувалося формування страти музикантів-професіоналів, задіяних у новій для країни сфері діяльності. Розвиток композиторської творчості та музичної освіти, що дбайливо розбудовувалася впродовж кількох десятиліть, спричинилися до поширення практики створення нових оркестрів, учасниками яких стали китайські музиканти. Поступово формувався також прошарок публіки, яка була зацікавлена у сприйнятті презентованого вітчизняними музикантами нового мистецтва. Розвивалися різноманітні практики міжкультурної комунікації, пов'язані із обміном мистецькою інформацією.

Таким чином, відбулося насичення й збагачення соціокультурного простору Китаю на змістовному рівні у різних взаємопов'язаних полях

(мистецькому, інформаційному, соціальному, освітньому), ускладнення конфігурації соціокультурного простору, здійснене завдяки засвоєнню нових культурних моделей. При цьому позначився рух до пошуку національної самобутності, в напрямку до створення національного стилю симфонічної музики (від стильового синтезу до стильової генерації).

РОЗДІЛ 3.

СИМФОНІЧНА МУЗИКА СУЧАСНОГО КИТАЮ У КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРАХ

3.1. Синтез китайської та західної культурних моделей в симфонічній творчості сучасних композиторів

Активність композиторів Китаю у сфері симфонічної творчості, що виразно виявляється впродовж останніх кількох десятиліть, може служити свідченням досягнення високого рівня так званої нової китайської музики. Дійсно, поява в жанровій системі національної музичної культури симфонічних творів є свідченням зрілості та розвиненості національної композиторської школи, що підтверджує досвід багатьох європейських країн (і української музичної культури зокрема).

Жанрова система симфонічної музики формувалася у західній (європейській) музичній традиції впродовж кількох століть. В кожен окремий період музично-культурного процесу до композиторської й виконавської практики висувалися жанри, подальша доля яких залежала від ходу еволюції музичного мистецтва й запитів суспільства. Кристалізація композиційних принципів Concerto grosso і концертів для окремих солюючих інструментів з оркестром, а також оперної увертюри (симфонії) в XVIII ст., набуття симфонією довершених форм у межах віденської класичної школи, поява нових симфонічних жанрів за доби романтизму, принципова множинність і синтез різних жанрових ознак в творах XX і XXI ст. – етапи розвитку західного симфонізму, що накопичив значний обсяг композиторського доробку.

Сучасний соціокультурний простір органічно включає в себе симфонічні опуси в різних формах: активній (при включенні до репертуару оркестрів, виконанні, існуванні у вигляді грамзаписів тощо) та пасивній, у вигляді нотних текстів, що потенційно можуть ставати об'єктом виконання чи дослідження.

Китайські композитори звернули увагу на симфонічні жанри лише в другій третині ХХ ст., коли інтеграційні процеси, що відбувалися, сформували у митців Китаю стійкий інтерес до нової для вітчизняної культури музичної сфери.

«Дивлячись на симфонію минулого століття, ми <...> чітко бачимо, що китайська симфонія тісно пов'язана з долею країни, – пише Лян Маочунь. – Розвиток симфонічної музики не лише залежить від розвитку країни, нації та культури, а й певною мірою відображає та сприяє розвитку країни, нації та культури» [168, с. 74].

Доба політики реформ та відкритості, коли визріли як об'єктивні (соціокультурні), так і суб'єктивні (професійні) умови функціонування симфонічної музики, стала часом інтенсивної роботи вітчизняних композиторів в сфері симфонізму.

Сучасні композиторські технології в усій своїй повноті й різноманітності дають великі можливості для втілення глибокого змісту. Лі Ісюань так характеризує змістовні параметри симфонічної музики сучасних китайських композиторів: «Драматургічний ракурс симфонічних творів – ліричний або драматичний епос, що випромінює благородний дух і багатий внутрішній світ людини, в якому спресована історія і сучасність, філософський відсвіт конфуціанства і гострота сприйняття, притаманна дням сьогоднішнім» [43, с. 272]. Відбиваючи глибинне наповнення національної традиції та її актуального побутування, донесені до слухача завдяки симфонічним оркестрам твори вітчизняних композиторів стають джерелом збагачення мистецького простору країни (і соціокультурного простору в цілому).

Музика китайських композиторів новітнього періоду є стилістично різноманітною. У першу чергу, зазначимо близькість позицій багатьох з митців

настановам романтизму, що пов'язано із прагненням до створення опусів з виразно національно визначеною музичною мовою.

Апеляція до традиції постає тут як вагомий чинник становлення національного варіанту загальнолюдського інваріанту симфонізму. При цьому композитор не лише працює в системі координат діалогу культур, але й сам постає як суб'єкт такого діалогу. У подібній ситуації «відповідальність художнього діалогу пов'язана із пошуком історичних, тобто необхідних на даний момент становлення культури, авторитетів», вважає Олександра Самойленко. Дослідниця пише: «Посилання на авторитет, залучення авторитетного судження на свій бік – <...> важливий аргумент діалогу як у реальній, так і в умовній його формі. У художній творчості таким пошукуваним авторитетом є традиція, причому не лише власна автономна традиція цього виду мистецтва, а й традиція культури загалом» [84].

В той же час, значна частина симфонічного доробку несе відбиток свідомого, художньо виправданого новаторства. Такий стан речей відповідає сучасним тенденціям: як стверджує Валерій Громченко, «твори в жанрах концерту, сонати, сюїти, поеми, фантазії тощо, зберігаючи первину родову своєрідність, отримують нові ознаки» [18, с. 112]. Застосовуються композиторські техніки, що сформувалися в ХХ ст., констатується звернення до вільної атональності та додекафонії, алеаторики, серійної техніки. У китайській музиці виявляються ознаки мінімалізму, використовуються різноманітні засоби електронної музики. Цей процес посилюється після 1976 року, коли китайські композитори отримують можливість вивчати теорію і практику сучасної музики безпосередньо за кордоном.

Одночасно в китайській музиці спостерігається захоплення творчістю Б. Бартока, І. Стравінського та К. Дебюссі» [135, с. 12]. Значну роль відіграли також лекції професорів європейських та американських університетів,

прочитані наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. Знані фахівці «звернули увагу китайських композиторів на необхідність творчого втілення традиційної китайської музики за допомогою нових композиторських технік» [135, с. 12] Підкреслимо висловлене тут бачення необхідності синтезу як умови досягнення високого художнього результату. Подібний підхід дозволяв «черпати ідеї для натхнення як із сучасних реалій Заходу, так і з образного світу Давнього Китаю» [133, с. 61].

Змінюються підходи самих композиторів до презентації власної творчості в межах країни. Про таку практику пише Лян Маочунь: «У листопаді 1985 року Тан Дунь провів у Пекіні магістерський концерт з композиції «Tan Dun Symfonic Works Concert» – перший симфонічний концерт, проведений китайським композитором від власного імені, а також початок процвітання китайської симфонічної музики. Відтоді в Пекіні чи Шанхаї відбулася серія персональних симфонічних концертів молодих композиторів, таких як: Цюй Сяосон, Є Сяоган, Чень І, Го Веньцзін, Сюйя, Хе Сюньтянь, Цзян Бенї, Цюань Цзіхао та ін. У цих концертах було виконано «Інтерлюдію між гуртом і трьома фіксованими голосами (вокал, бас-кларнет, фагот)» (Тан Дунь, 1985), «Друга симфонія – Горизонт» (Є Сяоган, 1985), «Перша симфонія» (Цюй Сяосон, 1986), «Перша симфонія» (Чень І 1986), Симфонія «Дорога до Шу: складання музики на вірші Лі Бая» (Го Веньцзін, 1987), «Чотири мрії» для оркестру й Ерху (Хе Сюньтянь, 1987) тощо» [168, с. 61].

У формуванні світоглядних настанов композиторів значну роль відігравали релігійно-філософські системи, що грають системотворчу роль у формуванні соціокультурного простору Китаю. У конкретних творах це виявилось як в образно-тематичній, так і в композиційній площині.

Жанрова система. Китайські митці мали можливість працювати зі сформованими жанрово-стильовими моделями, здійснюючи власну

композиторську інтерпретацію, що виступає як «одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі, тобто втілення саме тих, а не інших формуючих складових певного жанру в зв'язку із приналежністю до певного стилю» [8, с. 110].

Значний вплив на китайську симфонічну музику мають жанри, сформовані в межах романтичної традиції: програмна концертна увертюра, симфонічна поема та інші одночастинні композиції, як-от симфонічна картина, фантазія тощо.

Жанр концерту також було засвоєно китайською музикою переважно в його романтичному варіанті, коли його розвиток був пов'язаний «з подальшим зростанням значення тембрової барви, посиленням технічних вимог до виконавців в оркестрі, збільшенням кількості оркестрантів, що слугує урізноманітненню форм утілення концертності, посиленню взаємодії внутрішнього та зовнішнього оркестрових солістів, більш видовищній презентації твору, індивідуалізації трактування концерту і його оркестрування» [76, с. 28]. Відзначимо також поширення одночастинного концерту – жанрового різновиду, що сформувався в творчості Ф. Ліста.

Результатом діяльності китайських композиторів стало створення такого типу симфонізму, що став результатом синтезу західних жанрово-стильових моделей та китайської інтонаційності. Це виявляється і на рівні сукупності творів, що належать до одного жанру, і на рівні окремих опусів.

Наприклад, аналіз жанру фортепіанного концерту дав підстави стверджувати, що «у китайському фортепіанному концерті було вирішено складне творче завдання адаптації європейських класичних композиційно-структурних рішень до інонаціонального (китайського) музичного мислення» [15, с. 136].

Конкретний приклад синтезу на рівні одного твору подає Сінь Сін. Аналізуючи Концерт для скрипки з оркестром «Любов» Тан Дуна, вона зазначає, що важливою рисою композиції стає поєднання елементів, що належать до різних географічних і часових пластів музичної культури. Дослідниця зазначає: «Стильова багатоманітність концерту Тан Дуна знаходить відображення в таких деталях: у впровадженні до музичного матеріалу стилізованого наспіву з Пекінської опери ерхуан, мовленнєвих інтонацій, що нагадують речитативи китайських драм, запозичень з власної кіномузики (друга частина); у використанні методів, типових для традиційної китайської музики, яобань і саньбань, таембрів східних ударних інструментів у класичному симфонічному оркестрі; прийомів додекафонної техніки, алеаторики, ритмів hip-hop» [88, с. 61].

Виокремимо деякі провідні риси китайської національної музичної культури, що стали важливим чинником у створенні концепцій симфонічних творів та їх утіленні.

Китайська образність як основа програми симфонічних творів.

Програмність є однією з важливих рис китайських симфонічних творів. Більше того, наявність програми у симфонічному творі є вкрай бажаною та всіляко заохочується. «У симфонічному жанрі <...> включення програмного елемента певного змісту стає найбільш прямою й переконливою заявкою на національний зміст. Відповідна програмність аргіогі передбачає звернення до національного музичного тематизму (особливо фольклорному), аж до цитування, колажу й стилізації» [15, с. 29].

Програмні назви (або спеціально написані в якості програм літературні тексти) багатьох симфонічних творів сучасних китайських композиторів відображають укоріненість у самих основах китайської культури і водночас

поглиблюють і розвивають закладені в останній символічні сенси. У програмності картинного типу найчастіше знаходять відтворення картини природи, відчуття захоплення її красою, піднесеність національних свят, жанрово-побутові сцени з народного життя.

Звернення до образів природи відповідає щонайменше двом особливостям китайського менталітету: глибокому патріотизму та схильності до образного мислення. Тому картини природи безпосередньо асоціюються з батьківщиною та співвітчизниками. «Як свідчать автори, в китайській культурі природа пов'язана з душею «напрямую»: луна, ріка, гілки очерету, коливання рослин тощо – все це символи духовних станів людини» [15, с. 29].

Зв'язок образів природи із ментальними структурами народу, що закладені його багатотисячолітньою історією, ілюструє приклад концерту «Дочка Південно-Китайського моря» композиторів Чу Ванхуа, Чжу Гуньї та Ян Цзюня. Програма концерту основана на сюжеті з китайського епосу. Проте, апеляція до природи (водної стихії) є очевидною, виражається в тому числі в елементах звукозображальності.

Саме через програмність у китайському симфонізмі послідовно відтворюється образна система китайської культури в цілому й «специфіка національно-музичної мови як такої, що уособлює образ Китаю через концепт людини пасторальної («природа – людина»)» [104, с. 129].

Приміром, перші китайські твори в жанрі концерту для солюючого інструмента з оркестром були переважно програмними. Зауважимо, що в європейській традиції програмність у цьому жанрі не здобула поширення; знаходимо лише окремі приклади програмних творів, що мають риси подібності до концертного жанру.

Зв'язки музики концертів з позамузичною образністю реалізовувалися в різний спосіб. Прикладом може слугувати згаданий вище Концерт для

фортепіано з оркестром «Хуанхе» («Жовта ріка»), який створив Ін Ченцзун з групою колег-композиторів на основі музичного матеріалу однойменної кантати композитора Сянь Сінхая (1939). Чотири частини концерту («Трудова пісня човнярів на Жовтій ріці», «Ода Жовтій ріці», «Жовта ріка у гніві», «Захист Жовтої ріки») відтворюють різні стани образу ріки. Так через алегорії втілюються роздуми долю народу.

Ці програмні назви достатньо чітко окреслюють зміст кожної з частин, їх метафоричну об'ємність. Однак, їх виявилось недостатньо, і у концертному виконанні варіанту для фортепіано з оркестром (на відміну від перекладення для двох фортепіано) передбачено читання поетичного епіграфа перед кожною частиною. У середині твору, після другої частини мають виконуватися вірші Гуан Вейжана «Вода Хуанхе як з неба впала» і «Антифон про Хуанхе». Такі елементи привносять до акту виконання риси театральності, що виявляє у програмності твору зв'язок із традиційними видовищними жанрами.

Китайський дослідник зазначає, що в цьому творі було закладено основи традиції китайського національного фортепіанного концерту й пов'язує це в першу чергу з програмністю, стверджуючи, що «у наступних зверненнях до цього жанру композитори орієнтувалися на його стилістичні риси, які багато в чому визначалися програмністю» [15, с. 28].

Подібна образність притаманна також симфонічній увертюрі «Плин великої ріки на схід» композитора Сюй Сяоміна (徐晓明). Партитурі передуює анотація, що пояснює закладену в назві метафору: «Плин на схід великої ріки зображає китайський народ як бурхливу ріку, що проходить крізь негаразди, вигини і повороти, туман і лід; наполегливу і непохитну, що прагне до світла» [179]. Велич одного з ключових образів природи (ріки) і ототожнення з нею цілого народу допомагає створити художній образ, що органічно вписується до контексту китайської культури та збагачує її.

Так само пов'язана зі станом народного піднесення образність Другого концерту для фортепіано з оркестром Ло Чжунжуна «Політ хмар».

Поступово застосування означеного принципу збагачується через введення узагальненої програмності з її співставленням контрастних образів, які подеколи можуть вступати в конфлікт.

Деякі з таких творів несуть узагальнений, глибоко символічний сенс. Так, програма концерту «Фенікс» для янціня і симфонічного оркестру (2002) композитора Сюй Чанцзюня побудована навколо образу зі старовинних китайських легенд. Доля Фенікса – птаха, що відроджується з попелу, зіставляється з долею китайської національної культури, що переживає нові етапи свого розвитку.

Доля народу стала головною темою Другої симфонії Чжу Цзяньєра с промовистою програмною назвою «Сто років мінливостей долі».

Прикладом максимально узагальненої програми може слугувати назва твору композитора Ду Мінсіня: «Концерт для скрипки з оркестром – 1982», – написаний на замовлення японської скрипальки Такако Нісідзакі. Автори вищезгаданого скрипкового концерту «Лянчжу» називали виконавицю (до речі, саме їй належить назва «Балада про закоханих метеликів») однією з трьох найкращих інтерпретаторів твору. Концерт Ду Мінсіня з його класичною тричастинністю й вільно трактованою сонатністю став втіленням образу самої сучасності. Зауважимо, що американська прем'єра концерту відбулася в 1986 р. у Центрі мистецтв Кеннеді в Вашингтоні, і це було перше виконання твору композитора з материкового Китаю. Національний характер музики є очевидним, що викликає відповідні асоціації у слухачів. Наприклад, один з рецензентів скористався метафорою з сучасного китайського роману і охарактеризував життєрадісне звучання фіналу так: «Великі й маленькі перлини, що падають на нефритову тарілку» [189].

Відсилка до конкретних дат і подій міститься в програмній назві Концерту-симфонії для марімби й симфонічного оркестру композитора Тан Цзяньпіна (唐建平), – «Священний вогонь 2008». Перший пласт сенсу пов'язаний із Олімпійськими іграми, що проходили в 2008 р. в Пекіні; їх атрибутом був Олімпійський вогонь. Однак, більш глибинні пласти породжені складними метафоричними утвореннями китайського походження, адже вогонь є однією п'яти основних стихій (поряд із землею, металом, водою, деревом), що впливають на життя людей.

Принагідно відзначимо, що широке застосування принципу програмності поширюється й на інші жанрові сфери китайської «чистої» (інструментальної) музики. Зокрема, дослідниця фортепіанної музики Лу Цзе пише про «три основні тематичні концепти, які переважають у програмних назвах фортепіанних творів: образи природи, ритуально-обрядові концепти, які здебільшого мають дидактичну спрямованість, та казково-міфологічні концепти, нерідко пов'язані також з літературно-містичними та релігійними переконаннями китайців, сформованими в давнину» [55, с. 46]. Як бачимо, її спостереження багато в чому збігаються із зауваженням тут щодо особливостей програмності в китайській симфонічній музиці.

Використання народних інструментів як тембрової барви у симфонічних творах. Ідея розширення тембрових можливостей симфонічного оркестру за рахунок введення нових тембрів реалізується впродовж еволюції відповідних жанрів достатньо послідовно. Можна згадати хоча б введення до складу оркестру саксофона, здійснене у середині ХІХ ст. «Епоха розквіту західного романтичного інструментарію породила тембральне експериментування, оновлення палітри оркестрових звучань, активний пошук нових виконавсько-виражальних можливостей інструментів, зокрема й саксофона», – пише про це Михайло Мимрик [67, с. 34].

Завдання розвитку національної музичної культури в межах романтичних і постромантичних тенденцій пов'язували з можливостями введення до складу симфонічного оркестру народних інструментів. М. Ржевська відзначає такі процеси в Україні 1920-х рр.: «Розглядалося як безперечне досягнення введення українських народних інструментів до концертної практики. У зв'язку з цим високо оцінювалася діяльність Г.Хоткевича по створенню кобзарських колективів, робота оркестрів народних інструментів <...>; більше того, розглядалися пропозиції про застосування, наприклад, бандури, кобзи та ліри у симфонічному оркестрі» [80, с. 243]. Приклад введення бандури до сучасного ансамблю академічних інструментів наводить В. Романко, коли аналізує твір Івана Тараненка «A prima vista» («З першого погляду...», 1996) для квартету саксофоністів, соло перкусіоніста, бандуриста і автора (фортепіано) [82, с. 145].

У сучасному Китаї застосування традиційних інструментів у складі симфонічного оркестру набуло значного поширення. Вони є органічною складовою національної культури, їхнє звучання пов'язане з її важливими змістовними шарами, «яскраво відбивають звуковий колорит китайської музики, її національну своєрідність» [135, с. 16]. При цьому темброві та технічні можливості народних інструментів нерідко впливають на систему засобів музичної виразності: мелодію, фактуру, ладогармонічні особливості творів.

Потрапивши до жанрової системи європейської симфонічної музики, такі інструменти з їх специфічними звуковими темброартикуляційними характеристиками набувають особливого значення. За припущенням Марини Дрожжиної, «можна уявити традиційний інструмент як концепт-образ національної культури, той самий її згусток, опредмечування якого відбувається в умовах культурної традиції принципово іншого типу» [23, с. 65].

Важливою частиною національної святкової культури є широко розповсюджені в Китаї оркестри ударних, до складу яких може входити значна кількість різноманітних інструментів. Їх включення до симфонічних партитур має багато варіантів: до загальної фактури включаються як окремі інструменти, так і ансамбль народних ударних у цілому.

У згаданому вище Симфонічному концерті для ударних та оркестру Тан Цзяньпіна до складу розширеної групи ударних введено маленькі китайські тарілочки та пекінський гонг (атрибути Пекінської опери). Таким чином інструменти, що асоціюються з національною традицією, збагачують темброві можливості фактури симфонічного твору.

Те саме може стосуватися струнних інструментів, що в традиційній музиці Китаю беруть участь в оркестрах однорідного або мішаного типу (приміром, струнно-духовому).

Народні інструменти нерідко вводяться до симфонічних творів у ролі солюючих. Приміром, у творчому доробку Сюй Чанцзюня згаданий вище концерт «Фенікс» написаний для янциня (інструмента, що представляє собою рід цимбалів) і симфонічного оркестру (існує також варіант інструментовки для янцинь та оркестру китайських народних інструментів) [133, с. 64].

Використання в симфонічних творах інструментів, укорінених у національній традиції, знаменує собою залучення тих змістовних шарів, що формувалися впродовж багатьох століть. За таких обставин звернення до традиційного інструмента набувало в межах східного менталітету особливого значення: «Він представлений як певний цілісний персоніфікований рельєфний об'єкт, за яким стоїть і його міфопоетичний статус, містична історія, що зумовила семантику, яка склалася в національній традиції, і здатність визначати наперед інтонаційно-ладові закономірності традиційного мистецтва» [23, с. 64]. Тому нерідко звернення до традиційних інструментів було для композиторів

свідомим кроком ментального характеру або змінювало їх підхід до певних світоглядних настанов. Характерна у цьому сенсі історія зі створенням концерту «Весна и осень», розказана автором твору Тан Цзяньпином. У 1994 р. до нього звернувся виконавець на піпі – китайському лютнеподібному інструменті з більш ніж 2000-річною історією – з проханням написати для нього твір на честь чергової річниці з дня народження Конфуція. Робота над концертом для піпи з оркестром «Весна і осінь» мала величезне значення для самого композитора. За його визнанням, він «став приділяти більше уваги у виборі тематики китайській історії та духовній історії країни» [180, с. 27]. У результаті, звернення до джерел національної традиції збагатило творчий потенціал митця.

Наведемо декілька прикладів симфонічних творів китайських композиторів.

Yang Qing (楊青): Wilderness (蒼) (for Dizi & Orchestra). Beijing (北京): People`s Music Publishing House, 2007. 30 p. + CD

Ян Цін – «Цан» (Cang), англ. «Wilderness» [Заповідник] (для дізі та симфонічного оркестру). Пекін: Народне музичне видавництво. 2007. 30 с. + CD

Твір був завершений, як вказано у партитурі, у серпні 1991 р. Написаний для бамбукової флейти дізі (діцзи) та симфонічного оркестру. Пізніше, у 1998 р., автор виконав перекладення для бамбукової флейти із національним оркестром.

Це ранній твір молодого композитора (нар. 1953 р.), що одразу захопив увагу та симпатії публіки. Ян Цін є дуже популярним сучасним китайським композитором впродовж останніх кількох десятиліть. «Цан» займає особливе місце серед числа інших популярних творів, таких як «The Setting Sun» (для ерху і симфонічного оркестру), Shengshengman (для янціна [китайські цимбали] і симфонічного оркестру, 1988 р.), Xiaoxiang`s Feelings (поема для китайського національного оркестру, 1998 р.) тощо. Твори Ян Ціна не тільки багато разів виконувались вдома та за кордоном і здобули широке визнання, але й принесли

автору багато авторитетних нагород, зокрема «Золотий дзвін» (2003 р.) Асоціації китайських музикантів.

«Цан» є сучасним музичним твором, в основі якого лежить поєднання елементів традиційного фольклорного матеріалу із сучасними техніками композиції. Інтоніційний стрій та мелодика спираються на народні пісні провінції Хунань. А обрання в якості солюючого інструмента бамбукової флейти дізі – цілком природне бажання композитора включати до палітри засобів оркестрово-симфонічної практики традиційний китайський інструмент з маловідомим світові тембром. Ця поперечна флейта має яскраво виражене і легко впізнаване темброве забарвлення: у звукоутворенні одного із найдавніших інструментів (200 – 500 р. до н.е.), який зберігся донині, бере участь спеціальна мембрана, яка додає тембру відтінків звучання язичкового інструмента. Інструмент, відомий на більшій частині території Китаю більше двох тисяч років (а найдавнішому знайденому зразку майже 7000 р.), побутує у різних регіонах Китаю і має, відповідно, різні назви: діцзи (дізі) (笛子), жуді (曲笛), бангді (梆笛), сінді (橫笛), сяоді (小笛) та ін. Інструмент традиційно виготовляється із бамбуку, хоч а можна знайти чимало прикладів застосування інших матеріалів. Але саме бамбук значною мірою визначає темброву своєрідність інструмента. Інший чинник, що впливає на темброву індивідуальність інструменту – спеціальна мембрана, виготовлена із тонкої бамбукової (частіше – тростинної) плівки і наклеєна на найближчий до амбушюрного отвір на корпусі інструмента. Ця мембрана, резонуючи, надає голосу інструмента особливого забарвлення. Різновиди флейти відрізняються розмірами (від 36 см до 95 см), кількістю отворів (від 6 до 12) та низкою конструктивних відмінностей, зумовлених практичними та естетичними міркуваннями.

Найближчі в складі симфонічного оркестру за тембровим спорідненням до флейти дізі – флейта та гобой (англійський ріжок).

В процесі формування музичної тканини твору композитор використовує звукоряд мінорної гами з підвищеними четвертим та сьомим ступенями для досягнення ефекту використання ладу з яскравим місцевим колоритом. На початку твору композитор складає цей звукоряд вертикально у кластер, щоб утворити оркестрове *tutti*, раптове, коротке та потужне *fortissimo*, як удар грому, що розсипається мелізматичними поспівками (інтонаціями) бамбукової флейти. У вступних фразах бамбукової флейти використовується хроматичне оздоблення, вільний ритм, *portamento* в кінці речення. Інтонації проростають із одного звука (соль), який зосереджує навколо себе увесь мелодичний розвиток і тим нагадує пісню, сповнену життєвої сили. Мелодичні звороти викликають асоціації із народними піснями, що плывуть над горами і полями Хунань, а музика сповнена емоцій і щирості. Розвиваючи твір, композитор використовує цей звук (соль), як централізуючий, впроваджуючи його у вертикальні гармонії та горизонтальні лінії-поспівки у кожному розділі твору, а також використовуючи дві характерні інтонації (ввіднотонову малосекундову, та малотерцову тонічну) у розвитку мелодії. Процес декорування центрального тону сформував неповторний художній стиль.

Твір за рядом ознак відповідає формі одночастинного монотематичного концерту, як вона склалася у романтичну добу завдяки діяльності перш за все Ференца Ліста. Концерт побудований із ряду розділів, кожен із яких відображає певний емоційний стан або настрій: споглядальність і роздуми, тривожну схвильованість і енергійний ритмічний рух, трудову діяльність і відпочинок. Загальний час звучання твору – неповних 11 хвилин. За коротким вступом із темповою вказівкою *Ad libitum* та першим (експозиційним) розділом (тт. 5 – 20)

з'являється зв'язуючий епізод (тт. 21 – 24), який плавно приводить до наступного розділу – Adagio.

В Adagio (тт. 25 – 36) з інтонацій вступу виростає основна тема. Вона проводиться спочатку у англійського ріжка, з яким дізі вступає у діалог на фоні гармонічних фігурацій струнних та арфи із вібрафоном. Поступово оркестрова фактура розширюється приєднанням дерев'яних духових та міді (тема від англійського ріжка передається засурдиненій трубі – т. 30) і після короткого *crescendo* – логічне завершення першого розділу (тт. 37 – 45) виразним соло дізі на тлі прозорої фактури супроводу струнних і дерев'яних духових (*a tempo*).

Наступна фаза твору – Allegro barbaro (*forte*, тт. 46 – 93), де основну функцію тла для соліста виконують струнні: наполеглива репетиція «до» шістнадцятими на форте у віолончелей та контрабасів, що заміняється поступовим «розгойдуванням» до квінти надбудовується додаванням решти струнних із стрімким захопленням простору чотирьох октав, а мідь приєднується короткими пульсуючими репліками. Флейті дізі відповідає труба і між ними відбувається короткий діалог. У епізоді, що позначений «*ritu mosso*», діалог із солістом припиняється. Рівномірна пульсація шістнадцятими, що підтримувалася струнними впродовж Allegro, залишається тільки у малого барабана і зв'язує попередній матеріал з наступною короткою (тт. 94 – 113) фазою розвитку – підготовкою каденції. «Cadenza» охоплює тт. 114 – 136, включаючи соло дізі (тт. 124 – 136). Після каденції дізі разом із струнними впевнено окреслює кілька мотивів із теми, що прозвучала раніше у гобоя та труби. Вибудовується зв'язка до заключного розділу (тт. 139 – 144).

На нисхідних інтонаціях, запозичених із вступу, досить стрімко виростає потужна оркестрова звучність: від пари флейт, до яких за чотири такти приєднуються гобої, кларнети, а далі – увесь склад оркестру (тт. 145 – 156). Це – початок Allegro (т. 157). Через мить вступає дізі (т. 163) – лунає основний

мелодичний мотив, звучання його впевнене і ствердне на фоні супроводу всього оркестру (тт. 163-167). В наступному проведенні (тт. 168 – 173) тема повторюється без змін, але на квінту вище. Коротка зв'язка (тт. 173 – 176) – оркестрове tutti *ff*, росо а росо nervoso, в ритмічній єдності і дуже схвильовано підготовляє кульмінаційний епізод (тт. 177 – 179), за яким – сповільнення (Adagio), струнні впродовж шести тактів, використовуючи добре впізнаваний мотив, підготовляють останній розділ мініатюри (тт. 180 – 185). На фоні небесно-прозорого супроводу (витримана акордова педаль струнних *pp*, доповнених арпеджіо арфи та прозорими атмосферними квінтами вібрафона) вступає гобой, випереджаючи на кілька долей соліста – флейту дізі – це мініатюрна кода Lento (тт. 186 – 199) pianissimo, якою завершується твір. Гобой та англійський ріжок обмінюються із дізі короткими фразами, підтримувані в кінці тільки вібрафоном і там-тамом. Все заспокоюється і затихає (*ppp*).

В усьому творі бамбукова флейта займає позицію впізнаваного тембрового чинника на всьому шляху від початку до кінця і вільно неначе птах ширяє на потужному оркестровому фоні. Оркестр повністю використовує багаті темброві ресурси, іноді об'єднуючись у потужних гармонічних вертикалях, а іноді вступає у діалог із солістом, підкреслюючи темброво-динамічний контраст із бамбуковою флейтою. Склад оркестру – парний з епізодичним включенням видових інструментів (флейта-пікколо та англійський ріжок).

З моменту прем'єри твір став улюбленим у виконавців та слухачів. Цей успіх пояснюється не тільки тим, що його плавна музична мова впливає із стилістики народних мелодій і викликає у людей приємні відчуття єдності та згуртованості, а використання сучасних композиційних прийомів є вмилім і доречним, а й тим, що твір має дуже виразну індивідуальність, сміливу і сильну, насичену емоціями і сповнену поезії, як картина, виконана у традиційній національній техніці малюнку тушшю або аквареллю. Стрімкий розвиток подій

музичного полотна, зміни тембрових зіставлень і фарб, повороти мелодичних ліній і контрасти фактури та динаміки у кожному розділі часто є несподіваними і переконливо розкритими, вражаючими і зворушливими. Це надає слухачам радість відчувати себе просвітленими, демонструючи безсумнівний талант композитора та майстерне володіння виразовими засобами музичної мови.

Короткий вступ: (ориг. англ. текст¹).

Цей твір, в основі якого лежать інтонації давніх народних мелодій, скомпонований так, як пісня, що прославляє життя. У творі, з одного боку, присутні і біль, і здивування, і щастя, а з іншого – пошуки і прагнення добра.

Тут використовуються як традиційні прийоми звуковидобування на дізі (китайська бамбукова флейта), але й деякі нові прийоми можна почути у творі. Звуковий діапазон охоплює понад три октави. Крім базових навичок від виконавця вимагається також володіння технікою хроматичного звуковидобування для виконання цієї п'єси. Тому це достатньо складне випробування для виконавця як в технічному, так і виразовому аспектах.

Ян Цин – відомий композитор, музичний педагог та громадський діяч. Закінчив Шанхайську музичну консерваторію, працював на кафедрі композиції Китайської музичної консерваторії, був заступником директора кафедри та членом академічного комітету. Пізніше очолював Музичний коледж у Capital Normal University у Пекіні, був заступником голови Пекінської музичної асоціації та директором Китайської музичної асоціації.

¹ Brief introduction (Score, p. 30): There is some material of an ancient folk tune used in the piece which is composed just like a song of praising life. In the composition, on one hand, there are pain, perplexity, happiness; on the other hand, even seeking and longing for good things. Not only are the conventions of blowing Dizi (Chinese bamboo flute) used, some new skills are brought to hear in the piece. The blown area is written beyond three octaves. So, some basic skills and the semitones' one blown are necessary for the player to perform the piece. Therefore, it is very challenging operation for the performer at two aspects of the techniques and expression.

郭文景 (Guo Wenjing). 野火 (Ye Huo, eng. Wildfire) 的第二竹笛协奏曲 (Zhudi Concerto No. 2). 北京 (Beijin): 人民音乐出版社 (People's Music Publishing House), 2014. 101 p. + CD

Го Веньцзін. Ye Huo (Лісова пожежа). Концерт № 2 для бамбукової флейти жуді. Пекін: Народне музичне видавництво, 2014. 101 с.

Концерт для бамбукової флейти жуді (曲笛) написаний у 2010 р. на замовлення Гонконзького філармонічного оркестру. Світова прем'єра відбулась 5 і 6 листопада 2010 р. як один із заходів мистецького фестивалю «A New Vision Arts Festival» у залі «Hong Kong Cultural Centre Concert Hall» [<https://www.hkphil.org/concert/a-new-vision-arts-festival-programme-guo-wenjing-s-dizi-concerto-no-2-wildfire>] Традиція щорічних мистецьких фестивалів не переривається у Гонконзі з початку 70-х. Цьогоріч заплановане проведення низки заходів з нагоди ювілейного 50-го «Hong Kong Arts Festival».

Організація прем'єри у два дні викликана необхідністю забезпечити не тільки інтерес, але і мовні преференції аудиторії: у перший день виконавців і твір представляли англійською, у другий – кантонською (цим діалектом китайської користуються понад 54 млн. жителів південно-східного Китаю, в т.ч. Гонконгу; Кантоном також називають Гуанчжоу (Guangzhou) – одне із найбільших міст світу, а його жителів – кантонцями).

Го Веньцзін так пояснював зміст свого твору: «Лісовий вогонь освітлює нічне небо, я бачу в ньому символ думки та істини; це найпотужніша сила, яка прибирає бруд і виганяє зло» (партитура, с. 99)

Музичний твір одразу був сприйнятий публікою надзвичайно прихильно і став одним із улюблених. Слухачам, судячи з відгуків, зовсім не важко орієнтуватися у взаємозв'язках окремих епізодів і розділів – тривалість цієї оркестрової мініатюри невелика, події розвиваються стрімко, але вони пронизані короткими і зрозумілими зв'язками: інтонаційними,

тембровими, ритмічними а слідкувати за перебігом подій та зміною образів надзвичайно цікаво.

З точки зору флейтового виконавства, твір розширює уявлення про виконавські можливості бамбукової флейти і став класикою у сучасному репертуарі флейти жуді. З творчої точки зору «Дикий вогонь» є безперечно зрілим твором, що демонструє вдале стилістичне поєднання традицій, засобів та прийомів китайської та західної (європейської традиції) музики. У техніці використовуються звуковий матеріал, що відображає особливості китайської національної музичної стилістики. Щодо техніки оркестровки – можливості бамбукової флейти та симфонічного оркестру ідеально інтегровані, фактурні трансформації організовані як нашарування, а тембр жуді за обставинами – або інтегрований, або контрастний.

У 2017 році партитура «Дикий вогонь» Го Веньцзіна, видана Народним музичним видавництвом, отримала найвищу національну видавничу відзнаку «China Publishing Government Award».

Цей твір складається із трьох частин та відповідає класичній поширеній компоновці концерту: швидко-повільно-швидко. У першій частині використовуються гостродисонуючі інтервали (мала нона та тритон) як основний структурний елемент, який безперервно інвертується та оздоблюється варіативною мелізматиною. Образ вогню народжується у взаємодії безперервних інтервальних стрибків та несподівано яскравих прийомів звуковидобування, що відображають силу й дикість вогняної стихії. Інтонаційна спорідненість як окремих розділів, так і всіх трьох частин концерту вказує на монотематизм, як головний формоутворюючий принцип. У другій частині також використовується інтонаційний матеріал першої частини, але значно трансформований, змінений темброво, збагачений оркестровими засобами та у нових темпових втіленнях. Мабуть тому так неочікувано зворушливо звучить

мелодія у виконанні бамбукової флейти. Її характер демонструє зовсім іншу сторону «Дикого вогню». Фінальна частина, витримана також у темпі алегро, але є більш рухливою і наповненою життєвих сил, ніж перша частина. Безперервне взаємне переслідування, суперечки і протиставлення бамбукової флейти та оркестру є найдієвішою частиною всієї п'єси, в якій досягає апогею «скарга» композитора на суспільні обставини, що руйнують живу природу.

Звучання твору складає більше як 19 хвилин. Оркестр за обсягом та структурою відповідає великому симфонічному оркестру подвійного складу.

Перша частина: *Allegro feroce* ($\text{♩}=146$).

Вже із перших тактів твору відчувається спрямованість усіх виражальних засобів на звукозображальність: «струну» тривожної напруженості створює тремоло підвішеної тарілки – на цей, безперервний впродовж тринадцяти тактів, звук «нанизуються» судомні інтонації високих струнних та дерев'яних духових, розірвані паузами: разом із динамічними засобами (*ff*, *sf*) всі чинники звукової палітри викликають відчуття тривожного настрою, навіть жаху від споглядання некерованої, несамовитої, дикої лісової пожежі (*Allegro feroce*) – із майже видимими язиками вогню, що стрибають вгору і полум'ям, яке стелиться низом. На цю картину відводиться трохи більше шести хвилин часу. Флейта жуді вступає у т. 13 різкими широкими стрибками (зм.5↑, м.9↓), збираючи і узагальнюючи у своєму тембрі та інтонаціях всі ознаки центрального персонажа цієї вражаючої картини. Образ доповнюється напруженими динамічними засобами (*ff*, *mf*), фрулато на витриманих звуках, метричною перемінністю: 4/4 – 5/4 – 4/4 (тт. 19-20-21).

До звучання флейти жуді майже одразу (тт. 15-16) приєднуються тембри низьких струнних (C_b + V_c) та дерев'яних (Fg + Cl); тремоло тарілки передається там-таму. Тривожний настрій посилюється метричною перемінністю – у тт. 37-38 4/4 змінюються на 5/8. Потім – 2/4 (т. 41) і далі

потактово: 4/4 – 7/8 – 5/8 – 2/4 – 4/4. «Струна» тривожної напруженості, яка від тарілки була передана там-таму, тепер переходить до віолончелей – звучить трель на «соль_B» (тт. 53 – 68). Впродовж цього епізоду до виконавських прийомів жуді додаються трелі, репетиції та гліссандо (тт. 60 - 76). Дуже швидко встановлюється виражене домінування соліста над оркестровим супроводом: флейта жуді концентрує на собі загальну увагу (тт. 77 – 82). На прозорому оркестровому фоні (Fg + Cl + Vc; тт. 83-84) розпочинається схвильоване бурмотіння жуді (остінатний рух шістнадцятими) – наче вогонь, що стрімко поширюється лісовою підстилкою. Флейті короткими фразами відповідають по чергово окремі інструменти оркестру (Vc + Cl змінюються Cb + Fg) (тт. 85 – 90 і далі). Оркестрове тутті майже раптово виростає із приєднання інших інструментів (впродовж тт. 90 – 104) і дуже швидко (тт. 106 – 111) приводить до каденції (Cadenza) соліста (між тт. 111 та 113). В каденції використаний вже знайомий за попередніми епізодами матеріал – по суті резюме, підведення rischi на цьому етапі розгортання цілої картини.

Розділ *Tempo primo* за інтонаційними, темброво-фактурними та динамічними ознаками слід визначити як *Репризу* (тт. 113 – 154). Наступний епізод - *Allegro molto* (т. 155 – 188) – за ознаками є кодою, що починається з інверсії основної інтонації, поданої у збільшенні. Завершується перша частина потужним *tutti*.

Друга частина: *Lento* ($\text{♩}=52$) виразно контрастує із попередньою: чудовий взірець звукопису ідилії спокою та медитації. Кілька перших тактів (тт. 1 – 7) звучить квартет дерев'яних духових (2 Cl + 2 Fg), очолюваний фаготом – мелодія поміж м'яких консонуючих гармоній з плавним рухом голосів – уява малює лісову галявину, де раптом легке дихання вітру змінює, торкаючись зеленого листя, малюнок місячних відблисків на траві – звучання квартету на

мить переривається тихим акордом струнних (*sul ponticello, non vibrato*) із арфою.

Небесна акварель гармонії доповнюється квінтою пари флейт у високому регістрі. На зміну їм два гобої та кларнет підхоплюють інтервал і «ковзають» (глісандо) вниз – наче таємнича тінь, або листок, або нічний птах пролетів (тт. 8 – 11). Цей прийом буде неодноразово використаний впродовж повільної частини. Випереджаючи флейту на півтакта, вступають перші скрипки *tremolo ppp* на «сі b», створюючи вже впізнаваний ефект тривожної напруженості. Флейта жуді розпочинає неквапну розповідь (тт. 12 – 22), подібну до наспівної декламації, пробуючи голос і рухаючись поступово вперед. Першим інтонаціям «відповідають» відголоски віолончелей та низьких дерев'яних (2 Cl + Fg). Мініатюрний епізод (тт. 23 – 27) створює відчуття тривожного очікування – уривчасті низхідні акорди 2 Fl + 2 Ob вісімками на фоні тремоло альтів, а флейта жуді почергово із дерев'яними (Cl + Fg) тричі виконує зворот, що може викликати асоціації із звучанням таємничих пташиних голосів. Завершується він зв'язкою «Tempo primo» (тт. 28 – 29), у якій повторюється матеріал початкових 7-8 тт., і яка приводить до середнього розділу – «Moderato», де картина таємничого лісу, втілена у звуках і тембрах набагато більш виразно, ніж на початку частини. Розділ Moderato 3/4 (тт. 30 – 63) побудований на переосмисленому інтонаційному матеріалі – флейта виконує мелодію, сповнену мелізматичного оздоблення, самостійну і виразну, як пташина пісня (тт. 32 – 44). Moderato завершується коротким мотивним запозиченням із початку розділу (зворот у тт. 44 – 47) і є темброво-фактурним варіантом тт. 32 – 34. У цьому розділі схвильованість передається різними засобами, в т.ч. метричною нерівномірністю, подекуди навіть потактово, як от у тт. 35 – 48. Наступний короткий епізод побудований на діалоговому зіставленні соліста та оркестрового супроводу, який стрімко «розмивається» до струнного ансамблю.

Фрази жуді мають тут виражений самостійний характер і безперечно інтонаційне та ритмічне споріднення із матеріалом, що прозвучав у другій частині раніше. Цей епізод (тт. 48 – 63) приводить до *Andantino* (тт. 64 – 67), яке виконує функцію вступу до *Lento* (тт. 68 – 86). Тут народжується, виростає із попередніх інтонацій та гармоній, найкрасивіша мелодія всього концерту (затакт до т. 70). Ми відразу впізнаємо у ній ту, що прозвучала у квартеті дерев'яних духових в перших тактах другої частини, мелодію, вірніше ескіз до неї, у виконанні фагота. Але тут, у тембрі флейти жуді вона набуває особливої краси і звучить надзвичайно тепло та зворушливо (тт. 69 – 79). Ліричний епізод завершується зв'язкою, яка об'єднує ліричні спадаючі інтонації флейти із оркестровим супроводом, що стрімко розчиняється (тт. 80 – 86). Оркестр у повному складі без соліста (*Piu mosso*, тт. 86 – 98) підготовляє заключний розділ *Lento* – коду на матеріалі першої теми жуді в повільній частині (тт. 12 – 23). Тема відворюється тут з невеликими змінами інтонаційного та ритмічного характеру, спрямованими на досягнення більшої мелодичної самостійності і виразності. Кода охоплює останні такти частини (тт. 99 – 114).

Третя частина: Темпове визначення подається в партитурі так: «♩=160 激憤地» – ці три ієрогліфи можуть трактуватися, як загальна вказівка (обурено, сердито, люто), або як програма частини: «Схвильований гнів Землі».

Мідні духові (Hn. + Trpt. + Tbn. + Tba.) разом із ударними у виразній динаміці *ff* експонують основний інтонаційний матеріал частини, сповнений наполегливої енергійності – висхідну секундову по співку (тт. 1 – 8). Темброво-регістровий обсяг оркестру розростається в наступних тактах (тт. 9 – 15). Вступає флейта (т. 16), підтримувана пружним пульсуючим супроводом струнних. Впродовж наступних тт. 17 – 44, ця оркестрова група, використовуючи єдину гармонічну побудову (сі-мі-фа#-ля), посилюючи її тільки за рахунок збільшення числа голосів, динаміки та техніки штрихів,

нарощує потужність, тільки в одному короткому епізоді доповнена потужними гармоніями міді (тт. 30-31). Метричні та ритмічні засоби спрямовані на уникнення ритмічної упорядкованості (тт. 31 – 40). Постійна зміна метру (2/4-4/4-5/8-3/4-5/8-2/4-7/8...) та зміщення акцентів створюють відчуття неритмічного, судомного дихання. У флейти жуді на цьому фоні починається розгортання секундової інтонації до обсягу квінти (тт. 41-47), а далі – до нони (тт. 48 – 66). Наростання гучності і об'єднання оркестрових вертикалей як кульмінаційний епізод підготовляє появу нового розділу.

Всі виразові засоби спрямовані тут на створення образу стихійної невідвортної сили, що впевнено рухається вперед ритмічно і невпинно, поглинаючи все на своєму шляху (тт. 67 – 70). До могутнього поступу духових, ударних та контрабасів приєднуються унісон скрипок остинатним рухом шістнадцятими, створюючи гармонічне мереживо (тт. 71-77). Мідні духові, перехоплюючи у скрипок цей пласт оркестрової тканини, посилюють звучність і надають їй більшої жорсткості (тт. 78-81). Заключний епізод розділу – повторення його початкових тактів, але посилене за рахунок з'єднання всіх оркестрових груп, використання фактурних та динамічних засобів посилення звучності. Оркестр замовкає, відкриваючи простір для соліста. Партія жуді в цьому невеликому епізоді є не тільки алюзією на подібний епізод із першої частини концерту, але і своєрідним продовженням скрипкової партії, яка тільки-от як завершилася (тт. 86 – 93). Слід звернути увагу на цей приклад пошарового формування оркестрової тканини, як такий, що організовує твір в цілому і може вважатися ознакою композиторського стилю. На фоні монологу флейти ми чуємо поступове віддалення невідвортної стихії (тт. 94 – 120).

Реприза починається із 123 т. вона динамічна і реалізується використанням тембрових і фактурних засобів. В мелодії жуді у цьому розділі відчувається інтонаційна спорідненість з середнім розділом другої частини, і

експозиційним розділом першої, але в інверсному викладенні (тт. 128 – 138). Крім того основна тема жуди з'являється після нетривалої, але потужної оркестрової кульмінації (тт. 140 – 145) і на кварту вище (тт.146 – 195), ніж у експозиційному розділі, що вказує на репризу дзеркального типу. Завершується твір виразною могутньою кодою (тт. 196 – 217).

郭文景 (Guo Wenjing) – 山之祭 (The Rite of Mountains Op. 47). 北京 (Beijin): 人民音乐出版社 (People's Music Publishing House), 2010. 109 p. + CD
 Го Веньцзін – Обряд (свято) гір Op. 47. Пекін: Народне музичне видавництво, 2010. 109 с. + CD
 Guo Wenjing: The Rite of Mountains (Обряд гір), Op.47 (Concerto for Percussion and Orchestra)

Го Веньцзін (нар. 01.02.1956 р.), відомий китайський композитор, декан факультету композиції Центральної музичної консерваторії, професор і викладач докторантури, науковий керівник. Є першим контрактним композитором Народного музичного видавництва. Го Веньцзін – перший китайський композитор, з яким укладений контракт всесвітньо відомим італійським видавництвом CASA RICORDI-BMG від моменту його створення майже 200 років тому. Має численні нагороди державного рівня, як от «Премія Китайської літератури та мистецтв» (2011 р.)

Народився в Чунцині, він навчався гри на скрипці у віці 12 років і працював у Чунцинській трупі пісні та танцю з 1970 по 1977 рік. У 1978 році був прийнятий на композиторський факультет Центральної музичної консерваторії, після закінчення якого в 1983 році повернувся до Чунцинської трупи пісні і танцю. У 1990 році він повернувся до своєї альма-матер, Центральної музичної консерваторії, щоб викладати на факультеті композиції. В списку творів Го Веньцзіна є шість опер, два балети, чотири театральні партитури, вісім інструментальних концертів, шість симфоній, три симфонічні поеми, дві симфонічні увертюри, дві сюїти для оркестру, чотири масштабні

твори для національного інструментального оркестру, три струнних квартети, понад двадцять камерних ансамблів, а також кілька творів асаpella і сольних вокальних творів.

Музика Го Веньцзіна неодноразово була представлена на численних музичних фестивалях у багатьох країнах світу: Единбурзькому музичному фестивалі, Паризькому осінньому фестивалі, Голландському фестивалі мистецтв, американському Spoleto Festival USA, Lincoln Central Arts Festival, Фестиваль мистецтв у Торонто, «MITO Settembre in Musica» в Турині, Гонконгський фестиваль мистецтв, Пекінський міжнародний музичний фестиваль, Шанхайський весняний фестиваль мистецтв і мистецькі фестивалі в Австралії та Макао, а також в театрі «Альмейда» в Лондоні, Франкфуртській опері, Руанському оперному театрі, Римському центрі мистецтв, Віденському палаці, тощо. New York Times назвала його «єдиним китайським композитором, який ніколи не жив за кордоном протягом тривалого часу і здобув міжнародну репутацію» (цит. за: партитура «Ye Huo», форзац).

Го Веньцзін був запрошений Фондом Рокфеллера відвідати Сполучені Штати як запрошений науковець. Його також запросили читати лекції в Шведській королівській музичній академії, музичній консерваторії Цинциннаті, Манхеттенській консерваторії, Гонконгській академії виконавських мистецтв, Китайському університеті Гонконгу, Китайській музичній консерваторії, Шанхайській консерваторії музики, Ухань. Консерваторія та інші місця.

Його «Hard Road to Shu» було оцінено як «Китайська музична класика 20-го століття». Його симфонічна поема «Лотос», подарунок Пекіна Олімпійським іграм 2012 р., була представлена в Лондоні Пекінським симфонічним оркестром і отримала високу оцінку. Опера Го Веньцзіна «Щоденник божевільного», яку співають китайською мовою найкращі оперні співаки Європи, шокувала Європу, коли її прем'єра відбулася в Нідерландах, і відтоді з'явилися

постановки в п'яти різних країнах світу. Він створив музику більш ніж для 40 фільмів та телевізійних драм, таких як «Подолати тисячі миль наодинці» 2005 р. («Riding Alone for Thousands of miles») режиссера Чжан Їмоу. У 2008 р. його запросили створити спеціальну музику для програми «Друк рухомим (набірним) шрифтом» на церемонії відкриття Олімпійських ігор у Пекіні яка отримала «Нагороду за особливий внесок для Олімпійських ігор 2008 року в Китаї».

«The Rite Of Mountains» (Concerto for percussion and orchestra. Op. 47) складається із трьох частин:

- I. Toccata and Elegy for Marimba. Allegro – Andantino – Allegro
- II. Trio and Quartet for one gong. Toccata for a group of gongs. Largo – Allegretto – Largo
- III. Recitative for drums. Moderato – Presto

Тривалість звучання твору – 31'51''

У творчості Го Веньцзіня образи гір видаються найважливішими, такими, що найчастіше захоплюють його увагу. Цей Концерт є черговим твором, що присвячений «Горам». Концерт Го Веньцзіна для ударних і оркестру «Обряд гір» був завершений у квітні 2009 року. Він складається з трьох частин, у яких для сольних партій використовуються три різні типи ударних інструментів: у першій частині – дерев'яні (маримба); у II-й частині – металеві (група китайських гонгів); у III-й частині – із шкіряною мембраною (великі, середні та малі барабани). Прем'єра Концерту відбулася в травні 2009 року в Пекіні у виконанні Пекінського симфонічного оркестру під керівництвом Тан Ліхуа. Солістом на ударних був Лі Бяо.

Твір став відображенням переживань композитором наслідків землетрусу у Веньчуані, стихійного лиха, яке трапилося 12 травня 2008 р. Перша тема «Частини I» складається з могутніх оркестрових тутті, через які втілюється картина зсувів велетенських пластів ґрунту і стрімкої яскравої токати (маримба

соло). Композитор поєднав ці два надзвичайно контрастні елементи, щоб змалювати пронизливий конфлікт між катастрофою та людським життям. У другій темі цієї частини використана добре відома в Китаї, глибоко скорботна традиційна мелодія Пекінської опери «Плач Ер Хуанг до імперських небес» що подається тут в інверсії (тт. 125 – 174). Спочатку мелодія виконується фаготом, поступово підіймаючись до регістру гобоя, потім – передається віолончелям. Одночасно в партитурі бачимо вказівку для всієї оркестрової групи: «тупотіти, висловлюючи глибокий жаль людей, які втратили свої родини» (т. 183), а також «стукотіти кісточками пальців по грифу та/або корпусу інструменту». Сичуаньська народна пісня «Урочиста зустріч ранкового Сонця» представлена перед закінченням Частини I (тт. 243 – 323). Мелодія втілена у ніжному звучанні струнних, наче виринає із туману й піднімається до небес. Мирна атмосфера приносить проблиски примирення та світло надії людям, які потерпають від стихії.

II частина – священний обряд, сакральна церемонія. Атмосферу зосередженої піднесеності та відчуття урочистості події створюють численні оркестрові ефекти: не тільки детально продумана звуковисотна сторона, але і пов'язані процеси звуковидобування (детально прописані вказівки щодо розташування точок звуковидобування на численних гонгах, способу і сили удару, та навіть властивостей паличок і малет). Крім іншого, автор прагне відтворити звукову атмосферу, подібну до тієї, яку створюють народні ансамблі ударних інструментів, поширені в китайській музичній культурі. Характер досконало вишуканого монологу одинокого гонгу повертає нас у загадкові стародавні часи. Антифонія між стохастично настроєним квартетом струнних, в якому кожен з інструментів попередньо препарований для імітування звучання народних інструментів (від т. 42), і групою китайських гонгів сповнена

містицизму, зачаровує та вражає слухача. Композитор випробував у цій частині чимало нових і несподіваних акустичних засобів.

Остання частина – різке і збентежене Presto, подібне до виверження вулкана. Воно демонструє силу, непохитність і мужність китайського народу, а також відображає особисті думки і почуття композитора.

郭文景 (Guo Wenjing) 晚春 (Late Spring). 北京 (Beijin): 人民音乐出版社 (People's Music Publishing House), 2018. 19 p. + CD

Го Веньцзін. «Пізня весна». Пекін: Народне музичне видавництво, 2018. 19 с. + CD

Аналіз симфонічних творів Го Веньцзіня дає переконливі свідчення про тверде опанування та майстерне використання автором чималої суми знань та прийомів, запозичених із європейської композиторської школи. Саме симфонічний тип мислення є природним і визначальним у перевагах і стилістичних орієнтирах Го Веньцзіня. Навіть у мініатюрах для камерного складу, зокрема для ансамблю народних інструментів, ця ознака виявляється в повній мірі: кожному інструменту доручається, окрім природної функції соліста, ще і роль оркестрової групи. Показовою в цьому відношенні є п'єса «Пізня весна».

Це камерна інструментальна п'єса, створена для ансамблю етнічних інструментів, навіяна і натхненна поетичними рядками «Цін Пін Ле * Пізня весна» Хуан Тінцзяня – поета китайської династії Сун. А завдяки унікальному мисленню композитора та мудрим засобам сучасних прийомів письма музика збагачує поетичні образи через звукову наповненість простору і часу:

Коли повернеться весна?

Я почуваюсь дуже самотнім

Хто зна коли вона прийде...

Молитиму її щоб повернулась.

Чи знає хто весни шляхи?

Хіба що запитаю я у вивільги,
 Чий щебет загадковий для людини...
 А повз троянди пролітає вітер.

Вся п'єса триває неповних шість хвилин (5'42''). Ця мініатюра написана для ансамблю із восьми музикантів, які використовують п'ятнадцять різних інструментів, переважна більшість яких – із числа національних. Використовуються також декілька запозичених із складу симфонічного оркестру: там-там, трикутник та вібрафон:

- Bangdi (A, G) / Dadi (F, G) – різновиди бамбукової флейти діцзи (дізі);
- Pipa – піпа, китайський струнний щипковий інструмент, подібний до лютні;
- Zheng – женг (або Гучжен) популярний щипковий інструмент родини цитр, що його іноді називають китайськими гусями;
- Zhongruan – жонгруан, струнно-щипковий інструмент родини «руан»;
- Percussion I: Vibraphone, Bangzi – китайський різновид ударного інструменту, дерев'яна коробочка з щілиною;
- Percussion II: Triangle, Xiaobo (різновид бронзових тарілок), Pengling (маленькі бронзові тарілки), Tam-tam;
- Gaohu – струнний смичковий інструмент високої теситури;
- Dihu – великий струнний смичковий інструмент низької теситури.

Твір захоплює одразу несподівано повним звучанням: практично всі використані інструменти заповнюють звуковий простір партитури симфонічного оркестру. Виняток складають тільки мідні духові – їх у цьому складі немає.

З перших тактів музичні звуки складаються у картину природи, що прокидається – звукообразальності, як такої, поза тим, тут немає. Але всі

використані виразові можливості винахідливо спрямовані автором та виконавцями на створення настрою і відчуттів, що трансформуються у майже зримі картини.

Серед вказівок виконавцям можна зустріти як загальні: «урочисто і загадково» (характер вступу) або «рухливо» – при переході до наступного розділу; для окремих виконавців – «щебет» (флейта), гліссандо (для різних інструментів), або навіть «затихати до повного зникнення». Яскраво вираженого тематичного (мелодичного) матеріалу тут немає. П'єса складається із ряду епізодів, що змінюють один одного, контрастуючи на зіставленнях фактурного характеру: вступ викладений ансамблевими вертикалями (тт. 1 – 11) гомофонно-гармонічного типу і має характер короткого вступного слова із трьох чітко проартикульованих фраз, що закликають до уваги і створюють настрій урочистої зосередженості. За вступом – дует флейти бангді та скрипки гаоху розпочинають перший розділ, викладений у дуже прозорій фактурі, заповненій почерговими звуками різного тембрового забарвлення, відтвореними на різній висоті і в різній динаміці (тт. 12 – 35). Цей хаотичний на перший погляд звукопис створює настрій, пробуджує та провокує уяву, моделює зміст. В наступному розділі, позначеному «*Con moto*» інструменти об'єднуються в дві-три групи, обмінюючись короткими репліками (тт. 36 – 40) і до середини розділу, досягнувши згоди у ансамблевих вертикалях, нарощують гучність до «*ff*» (тт. 42-43), створюючи кульмінаційну вершину п'єси, далі – стрімко спадають впродовж одного такта (т. 44) до «*pp*» і поступаються акустичним простором двом інструментам високої теситури – так починався перший розділ: звучить коротенька поспівка флейти даді та скрипки гаоху (тт. 45 – 46) що приводить до другої фази середнього розділу твору «*Con moto*» (тт. 48 – 56), що відрізняється від попереднього способу викладення матеріалу «ущільненням» звучності. Домінуючим прийомом тут є трель. Трелі у виконанні інструментів

різного тембру, з'єднаних разом, або використаних дискретно, відділені одна від одної не тільки теситурними відстанями, але і значними паузами, створюють мозаїчну картину безмежного відкритого простору – прихід весни не викликає сумнівів – пташині голоси натхненно вітають її.

Завершується п'єса розділом, що побудований на інтонаційних алюзіях, запозичених із попереднього матеріалу, але фактура стає прозорішою із кожним тактом (тт. 57 – 73), поступово «розчиняючись» і зрештою звуки завмирають. Масштаби п'єси відчутно незначні: впродовж всього лише шести хвилин ми спостерігаємо розгорнуту картину пробудження природи від сну: пригріває сонце, тане сніг, прокидаються і підіймають голівки перші квіти. Мозаїка окремих звуків, тембрів, ритмів, гучностей, прийомів звуковидобування складається у яскраву картину із фарб та відтінків, проблесків та відображень сонячного проміння на поверхні води, бурульках та крапельках, гомону пташиних голосів і плюскотіння струмочків – картину приходу весни.

Ця мініатюра для ансамблю видається надзвичайно яскравим прикладом взаємодії двох культур, китайської та західноєвропейської у сфері композиторської діяльності і розширення виконавської практики та репертуару. З одного боку спостерігаємо використання класичних основ композиторської техніки європейської традиції. Це позначається в способі побудови партитурного запису: від загальних принципів розташування інструментів до майстерного поєднання або протиставлення окремих тембрів, складної метричної та ритмічної організації твору, дотриманні принципів організації форми, зверненні до сучасних композиторських технік і засобів. З іншого боку – не тільки використання народних інструментів, як відкрита декларація впровадження нового звучання у загальну концертну практику, але і звернення до поширеного у світі мистецького прагнення висловлюватись не тільки через грандіозні монументальні форми, але і через мініатюру. Чимало зразків можна

знайти зокрема у китайській поезії та традиційних формах живопису – лаконічних малюнках, виконаних в графічній техніці (туш, перо), або акварелі.

Здійснений аналіз симфонічних творів китайських композиторів дозволив продемонструвати характер впливу змісту соціокультурного простору у його культурно-світоглядних компонентах на конкретні опуси. Своєю чергою, музичні тексти примножують і посилюють змістовні шари китайської культури, втілюючи національні культурні коди в синтезі з поширеними в сучасному світі формами існування музичної культури, що мають загальнолюдське значення.

3.2. Симфонічні оркестри як мистецькі колективи й диригенти як керівники-інтерпретатори: творчі й діяльнісні аспекти.

Висвітлення виконавських аспектів проблеми розвитку симфонічної музики Китаю як результату колективної музичної творчості передбачає необхідність звернути увагу як на діяльність існуючих у країні оркестрів, так і на роботу окремих диригентів. При цьому в процесі аналізу з'ясувалося, що названі компоненти (оркестри як творчі колективи й симфонічні диригенти як керівники-інтерпретатори) доцільніше розглядати в комплексі, позаяк їх зв'язок найчастіше постає як нерозривний – і на подієвому, і на сутнісному рівнях.

Це підтверджується самим творчим досвідом Китаю останніх десятиліть. Рух, спрямований на розбудову симфонізму в країні, мав два ричища: підтримка оркестрів (тих, що мають багаторічний досвід роботи, а також новостворених) і забезпечення сприятливих умов для діяльності висококваліфікованих диригентів. Докорінно змінилася система організації роботи творчих колективів. «Симфонічний оркестр, що не мав раніше ніякого художнього управління та не встановлював систему організації музичних сезонів, тепер

самостійно формує програму, репертуар, репетиційну діяльність, співвідносячи функціонування колективу із системою оплати праці музикантів», – зазначає китайська дослідниця [43, с. 272].

У результаті здійснених перетворень потужні симфонічні оркестри успішно функціонують нині в різних регіонах КНР. Базуючись у великих містах, вони працюють за постійної підтримки центральної та муніципальної влади. Заходи по забезпеченню ефективного творчого керівництва оркестрами дали можливість залучення високопрофесійних диригентів – як тих, хто повернувся до Китаю після тривалої роботи за кордоном, так і представників нового покоління митців.

Молодий диригент і дослідник Янь Ян, характеризуючи зміни ситуації від 1980-х рр., пише: «Популярність диригентської професії в Китаї різко зросла. Цьому сприяла відкритість країни для зовнішнього світу, можливість представляти мистецтво Китаю за кордоном» [138, с. 58].

За твердженням Янь Яна, нині «у Китаї налічується близько двохсот оркестрових колективів» [137, с. 193], включаючи і симфонічні оркестри, і оркестри народних інструментів. У той же час, Чень Сідзе повідомляє, що власне кількість професійних симфонічних оркестрів становить число сімдесят два [118, с. 27].

За цих обставин зростає значення підготовки й успішного функціонування диригентів, які виконують функції інтерпретаторів симфонічних творів і водночас мають керувати великими колективами музикантів.

Особливості роботи диригента із симфонічним оркестром впродовж ХХ ст. ставали об'єктом уваги і диригентів-практиків (як-от Шарль Мюнш), і теоретиків, аж до фахівців у галузі соціології мистецтва (Теодор Адорно). Сучасні дослідники нерідко поєднують названі сфери діяльності. Приміром, відомий український диригент Герман Макаренко є автором низки наукових

праць, де розглянуто різні аспекти взаємодії керівника оркестру і музикантів. У його монографії «Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри» висвітлено характер взаємозв'язків формування й розвитку оркестрів (інструментальних колективів) та професії диригента, способи керування оркестром у різні історичні епохи, а також питання інтерпретації диригентом музичних творів та інші аспекти творчої діяльності диригента. Важливим є висновок про історичну зумовленість «виокремлення диригента в одноосібного творчого лідера процесу сумісного музикування», що стало одним з чинників перетворення «диригентського мистецтва в самостійний вид музичного виконавства» [64, с. 124]. Привернути увагу до диригентсько-оркестрового мистецтва як соціокультурного явища мав на меті Борис Смирнов, який наголошував на соціальній значущості симфонічної музики, розглядаючи взаємодію виконавця (диригент – оркестр) і слухача (глядача) як «цілісну соціальну художньо-комунікативну систему» [90, с. 75].

Діяльність диригента (як, втім, і музикантів-виконавців) в Китаї корелюється, крім іншого, світоглядними настановами, сформованими відповідно до доктрини конфуціанства. «Модель повсякденної поведінки, орієнтованої не на власну винятковість, а на гармонічність у стосунках є базовою в культурі всього конфуціанського культурного регіону» [36, с. 141]. Орієнтація на гармонію у співпраці диригента і оркестру зумовлює характер відносин усіх членів колективу.

На початкових етапах становлення симфонічної музики в Китаї гостро стояла проблема підготовки диригентських кадрів. «Навчання диригентській і композиторській спеціальностям розпочалося з 1951 р.», – стверджує Чень Сидзэ [117, с. 27]. Це стало початком тривалої й послідовної (з деякими перервами) роботи, і на нинішньому етапі підготовка диригентів здійснюється в усіх консерваторіях Китаю.

Головним принципом побудови навчальних програм і вибору відповідних методів було обрано опору на світовий досвід, накопичений в західних навчальних закладах, який було адаптовано до національних особливостей китайської культури. Це стало одним з чинників міжкультурної комунікації, що тривала (і продовжує тривати) протягом становлення нині діючої системи підготовки диригентів та їх подальшої професійної діяльності.

Назвемо найбільш вагомі чинники цього процесу, що не втратили своєї актуальності або стали діяти в період політики реформ і розвитку, про який у нас йдеться. В першу чергу це продовження навчання майбутніх професіоналів за кордоном, у мистецьких закладах, що мають досвід роботи в цьому річизі.

Важливим чинником діалогу культур стали гастролі в Китаї західних музикантів, що розпочалися з 1978 р., з часу проголошення політики реформ та відкритості. Одним з перших серед таких музикантів став славнозвісний скрипаль Ісаак (Айзек) Стерн, який співпрацював із з оркестром під керуванням Лі Делуня. Його робота в КНР (а це концертні виступи, майстер-класи, читання лекцій китайським студентам тощо) мала величезне значення, вона стала ще одним поштовхом у русі китайських музикантів до осягнення не лише зовнішніх, технологічних проявів, але й також глибинних сенсів західної музичної культури. Свідченням значущості гастролей І. Стерна стало створення документального фільму сумісного американсько-китайського виробництва «Від Мао до Моцарта: Ісаак Стерн у Китаї», знятого в 1979 р. режисером М. Лернером. У 1980 р. фільм був удостоєний премії «Оскар», а у 1981 також показаний на Канському кінофестивалі, що є, окрім визнання його високого художнього рівня, підтвердженням неординарності для того часу висвітлених у фільмі мистецьких процесів.

Китай в цей період почали (і продовжують) відвідувати також найбільш відомі оркестри світу з їх еталонним звучанням. «Культурне життя Китаю 1980–

90-х років – початку ХХІ століття включає в себе регулярні гастролі зі своїми або китайськими колективами найбільших диригентів світу», – зазначає Чень Сідзе [118, с. 125].

Співпрацю іноземних диригентів із китайськими колективами можна проілюструвати за допомогою прикладів з практики Китайського національного симфонічного оркестру, позаяк за його пультом у різний час стояли диригенти з кількох країн і континентів – Юджин Орманді, Герберт фон Караян, Сейдзі Одзава, Шарль Дютуа, Курт Мазур, Леонард Слаткін, Геннадій Рождественський, Джерард Шварц та інші, а також диригент і композитор Кшиштоф Пендерецький. У 2010 році головним диригентом Китайського національного симфонічного оркестру було призначено французького маестро Мішеля Плассона, який вже мав досвід роботи з цим колективом.

Проте, головним пріоритетом в розглядуваний період залишалася підготовка національних кадрів диригентів. У 1993 р. вперше в історії Китаю було проведено Національний конкурс оркестрових диригентів (журі очолював Лі Делунь). Проведення конкурсу, як і поява ще одного подібного заходу – національного конкурсу диригентів імені Лі Делуня – мало велике значення і було зумовлене необхідністю висування нових талановитих диригентів, яких потребувала національна культура у зв'язку з відкриттям концертних залів та заснуванням нових оркестрів.

Володарем головного призу Першого національного конкурсу оркестрових диригентів 1993 р. став Лі Сіньцао. Молодий митець через кілька років став також лауреатом другої премії Міжнародного конкурсу диригентів у Безансоні (Франція). Правильність вибору Лі Делуня та його колег – членів журі конкурсу була підтверджена подальшою творчою діяльністю Лі Сіньцао: нині він є диригентом Національного симфонічного оркестру Китаю.

Національний конкурс оркестрових диригентів мав величезне значення, оскільки відповідав нагальним потребам національного мистецтва. Однак, кількість фахівців у галузі диригування, а також рівень деяких з них залишав бажати кращого. «У нас багато музикантів світового рівня, як-от Ланг Ланг і Цзянь Ван, – згодом говорив з цього приводу Лі Сіньцао, – але ми не маємо диригентів топ рівня» [154]. Тому потрібно було приймати ефективні міри, у тому числі відправляючи талановиту молодь на навчання до інших країн.

Десятиліття, що минули з кінця ХХ ст., було ознаменовано створенням численних симфонічних оркестрів. Водночас брак диригентів, що мали забезпечити керівництво такими творчими колективами, викликав занепокоєння керівників держави і провідних митців. Тому було здійснено низку заходів з посилення освітнього компоненту й підтримки молодих диригентів.

Увага до їх професійного зростання була виявлена у важливому мистецькому заході, який мав, крім іншого, стимулювати митців у їх творчому становленні. Майже через двадцять років по проведенні згаданого вище Першого національного конкурсу оркестрових диригентів, у червні 2012 р. за ініціативи Міністерства культури й Китайського фонду розвитку симфонічного оркестру в місті Циндао відбувся подібний захід, що було присвячено пам'яті митця, якого називали батьком китайської класичної музики, – Перший національний конкурс диригентів імені Лі Делуня. Членами журі виступили лауреат конкурсу 1993 р. Лі Сіньцао та Чжан Гоюн. Очолив журі диригент зі світовим іменем Геннадій Рождественський (викладач пана Чжана під час його навчання в Московській консерваторії).

Потреба у конкурсі була зумовлена станом диригентського мистецтва в Китаї. Його проведення сприяло подальшому розвитку національної культури: відкриття концертних залів та заснування нових оркестрів настійливо вимагало висування й забезпечення успішної самореалізації нових талановитих

диригентів. Прикметно, що поряд з музикою Сибеліуса, Бетховена, Шостаковича до конкурсної програми було включено твір китайського композитора Тан Цзяньпіна, для стилю якого характерним є поєднання китайського фольклору із засадами світових композиторських технік.

Доцільність практики навчання диригентів за кордоном була доведена: лауреатка третьої премії Цзін Хуан навчалася в університеті Цинциннаті, а нагороджений срібною медаллю Цзяо Ян був випускником Музичного коледжу Єльського університету. Лауреати конкурсу, як буде показано в подальшому викладенні, зайняли гідне місце поміж керівників оркестрів, у тому числі новоутворених.

«Нині високопрофесійні диригенти користуються особливою увагою в китайському музичному соціумі, – пише китайський дослідник. – Підтримка розвитку симфонічної музики входить в обов'язок Спілки композиторів Китаю (раніше — Всекитайська спілка музичних працівників), яка була створена в 1949 році» [117, с. 28]. Зазначимо принагідно, що першим очільником Спілки був музикознавець Люй Цзи, чиї наукові інтереси були суголосними руху китайської музики. З одного боку, він був вченим-фольклористом, а з іншого, обґрунтовував засади створення нової музики в Китаї.

Деякі з китайських диригентів мають багатий міжнародний досвід, який допомагає в їхній праці на батьківщині, особливо коли йдеться про залучення до діяльності оркестрів іноземних виконавців або замовлення творів закордонним композиторам. Таким є Лю Цзя (吕嘉), досвідчений китайський диригент, який протягом кількох років працював в Італії як музичний керівник і головний диригент Театру Лірико імені Джузеппе Верді в Трієсті (1991-1996), згодом обіймав аналогічну посаду в Норрчепінгському симфонічному оркестрі (Швеція, 1999-2005), а також Оркестрі Макао (з 2008 р.). Специфіка останнього з названих колективів полягає в тому, що він працює в особливому

адміністративному районі Китаю (Макао – колишня колонія Португалії) і до його складу входять музиканти з різних країн і континентів. Таким чином, міжнародний досвід Лю Цзя, який нині є головним диригентом оркестру Китайського національного центру виконавських мистецтв, не викликає жодних сумнівів.

Наявність взаємодії китайської й західної культури в сфері симфонізму, а також високий рівень китайських митців та міру інтегрованості китайського мистецтва до світового музично-культурного процесу переконливо демонструє творчий поступ Ху Юньяня. Ху Юньянь, всесвітньо відомий диригент, походив з родини музикантів, які були артистами Шанхайського симфонічного оркестру. Таким чином, маестро Ху став продовжувачем традиції, що формувалася впродовж кількох десятиліть ХХ ст.

Пройшовши складний шлях творчого самоствердження в процесі тривалого навчання – спочатку в Центральній музичній консерваторії Китаю, а потім у Єльському університеті та в магістратурі Джульярдської школи, що створена за зразком європейських консерваторій, – він впродовж 1990-х рр. працював музичним керівником і диригентом оркестрів у США. Цей досвід став дуже цінним у його подальшій роботі в Китаї, зокрема в якості музичного керівника і головного диригента Шанхайського філармонічного симфонічного оркестру. Вагомість його творчих досягнень підтверджується роботою в якості запрошеного диригента до провідних оркестрів європейських та азійських країн.

Діяльність оркестрів. Поява нових творчих колективів і збагачення мистецьких практик існуючих оркестрів стали проявом сучасного розквіту китайської симфонічної музики у річищі соціокультурних процесів, що розгорталися: «країна успішно просувалася до центру світової арени, в повній мірі розкриваючи переваги <...> китайської культури» [124, с. 18].

Від початку 2000-х рр. створюються нові оркестри; поширилася також практика реорганізації вже існуючих колективів через збільшення кількісного складу кожного з таких оркестрів та їх перейменування. Чень Сідзе наводить такі відомості: «2000-м роком датується народження Китайського філармонічного оркестру, створеного на основі Китайського симфонічного оркестру радіо (диригенти Юй Лун, Ся Сяотан, Хуан І, Тан Дунь, а також запрошені диригенти). У 2002 році з'явився Симфонічний оркестр провінції Сичуань, створений на основі інструментального ансамблю, підпорядкованого оперному й танцювальному театру цієї провінції (диригент Тан Цінши). У 2004 році на основі Шанхайського симфонічного оркестру радіо був створений Шанхайський філармонічний оркестр (диригенти Чень Цзохуан, Чжан Лян, Тань Ліхуа, Чжан Гоюн). 2009-м роком зафіксовано заснування Симфонічного оркестру провінції Чжецзян, який виріс на основі інструментального ансамблю співу й танця цієї ж провінції (диригенти Хуан Сяотун, Тань Мухай, Чжен Сяоін, Юй Фен)» [117, с. 26].

Творчими орієнтирами для діяльності симфонічних оркестрів у Китаї, як і раніше, продовжують лишатися колективи, що мають тривалу історію існування. Найстарішими з них є оркестри в Шанхаї та Харбіні, про що йшлося вище. Оркестр у Шанхаї існує вже більше як 140 років. З моменту свого заснування у 1879 р. оркестр багато в чому стверджував свою першість, починаючи від того, що він започаткував практику ознайомлення китайської публіки із світовою симфонічною музикою. Президентка *Шанхайського симфонічного оркестру* Федіна Чжоу у своєму зверненні з нагоди святкування 140-річчя оркестру також проголосила таке: «Це найперший оркестр, що став виконувати китайські оркестрові твори, перший, що розвиває китайські музичні таланти, перший оркестр, що виступає на багатьох сценах світового рівня, як-от Берлінська філармонія, Карнегі-Гол, Люцернський фестиваль тощо. Це також

перший оркестр, що підписав ексклюзивний контракт з компанією звукозапису «Deutsche Grammophon». Усі ці досягнення стали ще одним підтвердженням гасла нашого оркестру «Музика, що з'єднує світи» [146].

Тривала історія Шанхайського симфонічного оркестру, самовіддана творча праця його керівництва і кожного артиста дали гідний результат: нині оркестр справедливо вважають «національним музичним символом усієї країни» [138, с. 61].

Окреслені у вищенаведеній цитаті зі звернення Федіна Чжоу напрями роботи оркестру є своєрідним дороговказом для інших колективів, що поєднують в своєму репертуарі світову класику й музику китайських композиторів, провадять освітню й просвітницьку діяльність, різними способами пропагують китайську музику далеко поза межами країни.

Так само продуктивною залишається мистецька діяльність *Харбінського симфонічного оркестру*, який існує з 1908 р. Він став своєрідною базою підготовки кадрів для ще одного колективу: у травні 1972 р. з музикантів цього оркестру на базі провінційного театру пісні й танцю було утворено Другий західний симфонічний оркестр провінції Хейлунцзян, який розпочав активну роботу. «Нині обидва харбінських оркестри входять до числа провідних колективів країни, а в Північному Китаї, як і раніше, лідирують як за кількістю виступів, так і за якістю виконання класичної і сучасної музики», – пише китайський дослідник [51, с. 128].

Нині в країні успішно функціонують численні творчі колективи, що охоплюють різні регіони материкового Китаю, у тому числі створені впродовж перших десятиліть ХХІ ст. Приміром, у 2002 р. був заснований *Сичуаньський симфонічний оркестр*. У 2009 р. розпочав роботу симфонічний оркестр у місті Гуйян (провінція Гуйчжоу), художнім керівником якого є нині композитор і диригент Чень Цзохуан. Відомий диригент, лауреат міжнародного конкурсу в

Греції Ян Ян очолив у 2009 р. новостворений *Симфонічний оркестр Ханчжоу* – міста, що є столицею провінції Чжецзян. Ці та інші оркестри підтримуються й фінансуються державою. Єдиним недержавним оркестром, що знаходиться на самофінансуванні, є *Сяменьський філармонічний оркестр*.

У грудні 2018 р. *Хунаньський симфонічний оркестр* (або Симфонічний оркестр Хунані) був офіційно перейменований на *Чаншаський симфонічний оркестр* (або Симфонічний оркестр Чанші). Це пов'язано зі здійсненням глибоко продуманих організаційних заходів. Прагнення «перетворити оркестр на яскраву культурну візитівку» Хунані й Чанши має бути реалізовано при поєднанні зусиль групи виконавських мистецтв провінції та муніципального уряду [183].

Розглянемо детальніше один з показових прикладів. За прямої підтримки муніципального уряду у великому портовому місті Циндао у 2005 р. був відновлений симфонічний оркестр, що зайняв одне з провідних місць серед виконавських колективів країни. Головне його призначення полягає в популяризації музики в масах, служінні місту й принесенні користі його мешканцям.

Водночас, мистецький рівень *Симфонічного оркестру Циндао* робить його гідним репрезентантом китайського мистецтва в світі. У 2007 р. він представляв КНР у заходах «Року китайсько-російської культури», у 2009 – концертах у США на честь 30-річчя встановлення дипломатичних стосунків між двома країнами. У 2014 р. оркестр брав участь у заходах «Року китайсько-французької культури», у 2016 – «Року китайсько-латиноамериканського культурного обміну» (зокрема, концертах у Чилі та Аргентині).

Оркестр активно налагоджує творчі зв'язки з мистецькими установами та колективами різних країн. Так, у листопаді 2019 р. було підписано угоду про стратегічне співробітництво між Симфонічним оркестром Циндао та

Державною філармонією Узбекистану, відповідно до якого сторони «будуть зміцнювати обміни й співробітництво в галузі мистецької освіти й спільного виробництва, а також продовжувати просувати видатні художні колективи чи твори двох країн на сцені іншої країни» [87].

Одним з головних чинників успіху оркестру є робота з талановитими диригентами. Художнім керівником Симфонічного оркестру Циндао є Чжан Гоюн, відомий диригент, який після навчання в Шанхайській консерваторії з 1993 р. завершував свою освіту в класі видатного диригента, професора Московської консерваторії Геннадія Рождественського. Високий професійний рівень маестро Чжана підтверджується його залученням до роботи таких поважних інституцій, як Шанхайська консерваторія, де він очолює диригентський факультет, та Шанхайський оперний театр, де він виступає як головний диригент.

Вихід за межі «високого» мистецтва, класичних зрізків симфонічної музики демонструє ще один відомий творчий колектив – Кіносимфонічний оркестр Китаю (відомий також як Китайський симфонічний оркестр радіо та кіно). Він позиціонується як перший національний симфонічний оркестр, створений у КНР в 1949 р. За свою більш ніж сімдесятирічну історію оркестр прославився як колектив, репертуар якого охоплював найрізноманітніші жанри, співпрацював з відомими диригентами й солістами (в тому числі зарубіжними). «Родзинкою» діяльності оркестру було звернення до кіномузики. Специфіка його діяльності оркестру в останні роки взагалі відтворює прагнення розширити обрії, звертаючись до далеких від академічної музики напрямів і жанрових сфер, від джазу до сучасної поп-музики [191].

Регулярна творча діяльність підтримуваних державою оркестрів спрямована на успішне виконання їх місії по донесенню композиторського висловлювання слухачеві. На творчі колективи покладено величезну

відповідальність в сенсі добору репертуару, адже звукове середовище країни має насичуватися лише високохудожньою музичною продукцією. Репертуар провідних колективів поділяється на дві різні за обсягом групи: світова музична класика і доробок сучасних зарубіжних композиторів; твори китайських композиторів. Перша з названих груп включає різні за стильовими та жанровими характеристиками шедеври, що репрезентують західні композиторські школи на різних етапах їх існування (в хронологічному порядку – музика В. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берліоза, Й. Брамса, П. Чайковського, С. Франка, Г. Малера, Д. Шостаковича та ін.).

Деякі колективи включають до свого репертуару твори, що виходять за жанрово-стильові межі академічної музики: від опусів Леонарда Бернстайна й Джорджа Гершвіна (Симфонічний оркестр Чанша) до поп-музики, латиноамериканської музики, кантрі, джаз, музику з кінофільмів (Китайський кіносимфонічний оркестр).

Важливою місією оркестрів стає виконання творів вітчизняних композиторів, які активно освоюють сферу відносно нової для національної культури музичної сфери.

Інтегрованість митців до суспільства, відчуття себе частиною великого цілого спонукає до створення соціально значущих опусів і проектів по їх втіленню, що здійснюються за безпосередньої участі симфонічних оркестрів. Саме такою була ситуація з ретельно підготовленим і бездоганно реалізованим виконанням першого китайського реквієму – твору, який став відгуком на стихійне лихо національного масштабу. У травні 2008 р. в провінції Сичуань стався руйнівний землетрус, що забрав життя десятків тисяч людей і торкнувся доль сотень тисяч. Переживання з приводу трагічної події та її наслідків підштовхнуло композитора Гуань Ся (夏关) до спроби філософського осмислення ситуації в мистецтві; він відчув необхідність створення опусу,

грандіозні параметри якого відповідали б глибині національної трагедії. Найбільш придатним для цього став вільно трактований жанр реквієму, що мав тривалу історію розвитку в різних національних культурах, але до тих пір ніколи не втілювався в китайській музиці. Виконання «Реквієму по Землі» (або «Реквієму Землі») було доручено Китайському національному симфонічному оркестру (за участі чотирьох солістів-вокалістів, великого хору та органу) під орудою французького диригента Мішеля Плассона, що вивело культурну подію на міжнародний, глобальний рівень.

Кожна з чотирьох частин твору має поетичну назву, близьку до образного строю китайської культури: «Споглядаючи зірки», «Небесний вітер і земний вогонь», «Безмежна любов», «Крила янголів». Взаємодія Сходу і Заходу отримала переконливе втілення в музичній площині. Зокрема, це ілюструє «діалог» двох інструментів у заключній частині циклу: традиційний китайський інструмент, стародавня бамбукова флейта сяо немов би обмінюється репліками з далеким органом.

Прем'єра, що відбулася в Пекіні в травні 2011 р., як і подальші виконання, засвідчила величезну силу емоційної дії твору, який підняв важливу загальнолюдську проблему. Збагачення соціокультурного простору Китаю в цьому разі відбулося на кількох рівнях, зокрема, мистецькому (жанрово-стильовому), змістовному, комунікативному. Значущість події підтвердило здійснення у 2013 р. запису твору на CD однією з провідних європейських компаній «Virgin Classics».

Одна з частин Реквієму була включена в програму особливого заходу - концерту на честь сторіччя Лі Делуня, який провів у Національному центрі виконавського мистецтва в Пекіні у 2017 р. Китайський національний симфонічний оркестр. Участь у заході взяли дев'ять провідних китайських диригентів, які навчалися у маестро Лі або працювали із ним. Кожен з них

представив твір або частину твору, так чи інакше пов'язаного з долею людини, яку називали «батьком китайської музики». Тан Мухай розпочав концерт виконанням першої частини «Реквієму Землі» («Вдивляючись в зорі») Гуань Ся. Наступним за ним був Ень Шао, який диригував виконанням П'ятої симфонії Л. Бетховена – твору, який Лі Делунь представляв з Центральним оркестром в 1977 р., одразу після закінчення культурної революції. Потім оркестр під орудою Ху Юньяна виконав Концерт для скрипки з оркестром № 3 Соль-мажор В. А. Моцарта. Лі Делунь представляв цей твір із КНСО у 1999 р. у концерті на честь двадцятої річниці першого візиту Стерна до Китаю. Шоста симфонія П. Чайковського була виконана оркестром під орудою Ю Лонга на честь концерту 1958 р., коли Лі Делунь вперше виступав по поверненні з навчання в Московській консерваторії [144]. Концерт став свого роду «музичним приношенням» оркестру та диригентів видатному майстрові, визнанням його непересічної ролі в становленні китайської симфонічної музики.

Китайські симфонічні оркестри нерідко виступають організаторами або співорганізаторами численних проектів, що мають, окрім мистецької, велику суспільно-культурну (або суспільно політичну) вагу. Подібні акції спрямовані на висвітлення питань, актуальних для країни або навіть для всього людства.

До числа таких актуальних питань належить стан довкілля. Проблеми, пов'язані із екологією, мають глобальний масштаб. Музиканти Китаю роблять свій внесок до того, аби за допомогою засобів мистецтва привернути увагу усіх країн та урядів до необхідності здійснення ефективних спроб її вирішення як прояву соціальної відповідальності. Таким вагомим внеском став концерт 2013 р., присвячений Всесвітньому дню охорони довкілля. Він відбувся 5 червня у Національному центрі виконавських мистецтв [155]. Інтернаціональна спрямованість заходу знайшла відтворення у складі митців, причетних до його реалізації.

Національний центр виконавських мистецтв, головний організатор заходу, заздалегідь (за два роки) замовив для нього низку творів, авторами яких стали представники різних країн і континентів, митці, які переймалися станом навколишнього середовища. Кожен з творів мав зосереджувати увагу слухача на конкретній екологічній проблемі: міському шумовому забрудненні, світловому забрудненні, розливам нафти, наявності видів тварин та рослин, що знаходяться під загрозою зникнення, а також тонучих островів.

Мексиканський композитор Енріко Чапела, відомий своєю схильністю до синтезу виражальних можливостей джазу, року та академічної музики, на той момент вже мав досвід виконання замовлень для різноманітних мистецьких акцій та колективів у різних країнах світу, як-от твори для серії «Зелена парасолька» Лос-Анжелесської філармонії (США), Симфонічного оркестру штату Сан-Паулу (Бразилія), Музичного фестивалю у Вейлі (Колорадо, США), Стокгольмського квартету саксофонів та багатьох інших [145]. Він написав для концерту твір під назвою «Чорний шум». Замовлення було зроблено також Рейчел Портман, композиторці з Великої Британії, лауреатці премії «Оскар» (1996), відомій своєю роботою по створенню музики для численних кінофільмів (британська преса називала її «королевою кіномузики»). Вона написала твір під назвою «Ті, що зникають» («Під загрозою зникнення»), присвячений загрозовому скороченню простору дикої природи – середовища проживання різних видів тварин.

Вплив на слухачів під час концерту було суттєво посилено завдяки застосуванню потужного відеоряду: сучасні мультимедійні технології дали можливість демонстрації відеоматеріалів, що унаочнювали тематику концерту, на розміщених на заднику сцени екранах.

Проведення концерту мало велике значення як для культури Китаю, так для людства в цілому; захід став чинником всесвітньої комунікації.

Досягнувши високого мистецького рівня, симфонічні оркестри Китаю виконують ще одну важливу функцію – вони стають репрезентантами китайського композиторського та виконавського мистецтва у світовому просторі. Приміром, *Симфонічний оркестр Циндао* неодноразово представляв КНР у політичних та культурних інтернаціональних контактах: у 2009 – концертах у США на честь 30-річчя встановлення дипломатичних стосунків між двома країнами, у 2014 р. оркестр – у заходах «Року китайсько-французької культури», у 2016 – «Року китайсько-латиноамериканського культурного обміну» (зокрема, концертах у Чилі та Аргентині). Крім того, співпраця може налагоджуватися на рівні окремих колективів або мистецьких установ, як-от між Симфонічним оркестром Циндао та Державною філармонією Узбекистану. У відповідній угоді було визначено наміри сторін «зміцнювати обміни й співробітництво в галузі мистецької освіти й спільного виробництва, а також продовжувати просувати видатні художні колективи чи твори двох країн на сцені іншої країни» [87].

Залученість оркестрів до соціокультурних процесів виявляється також у їхній реакції на внутрішні загальнонаціональні проблеми, що визначають змістовне наповнення життя китайського суспільства. Наведемо показовий приклад.

Симфонічний оркестр Чанша провів з 28 квітня по 1 травня 2021 р. цикл концертів на тему «Вивчаючи історію партії, згадуючи первісне серце та слідуючи на партією» у Шанхаї – місті, що має історичне значення для країни. Це були перші гастролі оркестру за межами своєї провінції, що надало концертам додаткової ваги. Відтворена у симфонічній музиці, історія руху Китаю до невпинного прогресу й процвітання мала надихаюче значення для слухачів. Перший з концертів відбувся в рамках 37-го Шанхайського міжнародного весняного музичного фестивалю й мав назву «Схід сонця на

червоному Сході – класичні китайські пісні в симфонічному супроводі». Митці відвідали меморіальний зал – місце проведення першого партійного з'їзду, що відбувся в Шанхаї сто років тому. Цей захід мав великий надихаючий вплив на всіх його учасників. Акція під гаслом «Я здійснюю практичні справи для мас» мала, крім суспільних заходів, конкретне мистецьке втілення: концерт з творів вітчизняних композиторів, що відображають славетні традиції й величні досягнення китайського народу. У концерті брав участь також дитячий хор, що символізувало зв'язок поколінь у історії сучасного Китаю.

Мистецький вплив на молоде покоління стає важливим інструментом формування майбутніх етапів функціонування соціокультурного середовища. У практиці того ж Симфонічного оркестру Чанша, крім постійно діючих циклів «Виконавське мистецтво на благо народу», «Художні презентації в живописних місцях», концертів під відкритим небом «Ніч Чанша», також регулярно проводяться заходи, призначені для молоді. До програм щорічного фестивалю «Сезон симфонічної музики Ya Yun Sanxiang» входять концерти на майданчиках навчальних закладів міста (цикл «Високе мистецтво в кампусі»).

Окрему групу молоді, що опинилася в зоні уваги та благодірного впливу старшого покоління митців, складають молоді професійні музиканти. Їхня успішна адаптація у професійному середовищі залежить не лише від високого рівня освіти та здобутих знань і навичок. Тому Центральна музична консерваторія в 2004 р. започаткувала першу в Азії аспірантську програму підготовки оркестрових виконавців (оркестрову академію). Програму очолив відомий диригент Ху Юньян, який згодом став керувати оркестром при академії, артистами якого стали випускники китайських консерваторій (повна назва оркестру – «Репертуарний оркестр EOS Китайської оркестрової академії при Центральній музичній консерваторії в Пекіні»). Організація такого колективу дозволила зорієнтувати випускників музичних навчальних закладів,

які нерідко робили в своїй підготовці акцент на майбутній сольній кар'єрі, на можливостях самореалізації в ансамблевому (оркестровому) музикуванні.

Назва «EOS» глибоко символічна. Ху Юньянъ використав ім'я прекрасної давньогрецької богині зорі, яка, за міфом, відпускала своїх дітей-зірок щоночі, аби вони сяяли на весь світ. Оркестр має готувати своїх артистів – молодих китайських музикантів – до успішної професійної діяльності, перетворювати їх на зірок, здатних працювати в творчих колективах світового рівня. Маестро Ху стверджував, що надто швидкий розвиток класичної музики в Китаї нерідко створює труднощі в становленні представників творчої молоді, і він бачить свою місію в тому, щоб надати їм додаткові можливості й допомогти у професійній адаптації [141].

Ідею необхідності започаткування молодіжних оркестрів як плацдарму для розвитку майбутньої професійного шляху виконавців-початківців було в подальшому реалізовано у створенні Симфонічного молодіжного оркестру Гуанчжоу (заснований у 2011 р.) та Національного молодіжного оркестру Китаю (працює з 2015 р.).

Симфонічний молодіжний оркестр Гуанчжоу успішно провадить різноманітні освітні програми. Це перший у країні молодіжний колектив, організований при професійному «дорослому» – Симфонічному оркестрі Гуанчжоу, головний диригент якого Цзін Хуан є в той же час художнім керівником молодіжного ансамблю.

Сама Цзін Хуан, яка народилася в 1981 р., належить до покоління доволі молодих диригентів. Отримавши міцну школу диригування в Центральній музичній консерваторії (клас професора Сюй Сіня), вона в 2009 р. закінчила магістратуру Музичної школи університету Цинциннаті, і саме там отримала першу диригентську практику. Виникнення ідеї створення молодіжного оркестру в Гуанчжоу певною мірою було співзвучно з практикою Молодіжного

оркестру Цинциннати, в роботі якого Цзін Хуан брала участь як диригент-асистент у 2011-2013 рр. Показово, що дорогою до професійної кар'єри відкрила для Цзін Хуан звання лауреата Першого національного конкурсу диригентів імені Лі Делуна.

Ідея створення молодіжних оркестрів, що поєднують мистецьку і освітню місії, отримала свій подальший розвиток у започаткуванні в 2015 р. проекту *Національного молодіжного оркестру Китаю*. Кожен рік студенти-музиканти з усіх провінцій країни беруть участь у конкурсі на проходження двотижневого стажування та подальшу участь у концертах оркестру. Це перший і наразі єдиний молодіжний колектив, що репрезентує різні регіони країни. Функціонування оркестру має переконати інструменталістів-початківців у можливостях самореалізації в ансамблевому (оркестровому) музикуванні, отриманні натхнення в колективній творчій діяльності. Таким чином, акцент на підготовку соліста-інструменталіста зміщується в бік музикування в якості артиста оркестру. Керівником (куратором) проекту виступає відомий композитор Е Сяоган. Музичним директором оркестру є один з провідних китайських диригентів Лі Сіньцао. Освітня і концертна програми оркестру реалізувалися в 2017, 2018, 2019 рр. На 2020 р. було заплановано стажування в Москві (РФ) та містах КНР, однак, ці плани не реалізувалися через глобальну пандемію COVID-19, що спричинилася до закриття концертних майданчиків.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

У композиторській творчості Китаю останніх десятиліть синтез європейської жанрово-стильової моделі й китайського музичного мислення досягнув високого рівня. Чинники адаптації симфонічних жанрів у китайській музиці і подальшої стильової генерації стали, зокрема, використання принципу програмності й введення до партитур творів народних інструментів.

У програмності виявляється зв'язок із традиційним китайським мистецтвом та його образністю – літературною, театральною тощо. Через програмність у китайському симфонізмі послідовно відтворюється образна система китайської культури в цілому. В останні два десятиліття здійснювався рух від картинної, зображальної програмності до узагальненої.

Використання інструментів китайського національного оркестру у симфонічній музиці сучасного Китаю здійснюється за такими основними принципами:

- введення народних інструментів до складу симфонічного оркестру;
- введення народного інструменту в симфонічних творах в якості солюючого;
- створення музики жанрів західного симфонізму для традиційного національного оркестру.

Впродовж розглядуваного періоду створюються нові оркестри, здійснюються зусилля по оптимізації системи управління мистецькими колективами.

Як показав наведений у дослідженні аналіз різних сторін діяльності симфонічних оркестрів у сучасному Китаї, ці творчі колективи активно включені не лише до музично-культурного процесу, а й до соціокультурного процесу в цілому. Їх внесок до оновлення й збагачення культурного ландшафту Китаю здійснюється як на подієвому, так на змістовному рівні.

Репертуарна політика оркестрів, що реалізується у двох напрямках – долучення слухачів до шедеврів світової музики й просування творчості найбільш талановитих вітчизняних композиторів – забезпечує багатогранність наповнення звукового середовища країни й стимулює різні форми міжкультурної комунікації. Окрім своєї природної професійної діяльності, що має потужний вплив на соціум, китайські оркестри нерідко вдаються до дієвих мистецьких акцій, виступаючи зі своєрідними посланнями суспільству з актуальних для нього питань: збереження довкілля, історичної пам'яті, цінності національних традицій тощо. Переведення реакції на суспільно значущі події в площину творчого переосмислення, що здобуло поширення в сучасній китайській культурі, скріплює єдність різних елементів соціокультурного простору.

РОЗДІЛ 4.

МИСТЕЦЬКА ІНФРАСТРУКТУРА У ФУНКЦІОНУВАННІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНОМУ КИТАЇ

Розквіт симфонічної музики в сучасному Китаї багато в чому зумовлений наявністю глибоко продуманої й ретельно побудованої системи забезпечення успішного функціонування й розвитку художньої культури в цілому.

У складі соціальної інфраструктури, що пов'язана із організацією діяльності людей у сфері культури, науки, суспільних комунікацій тощо, міститься мистецька інфраструктура. Остання репрезентована сукупністю підприємств і установ, організацій і майданчиків, будівель і віртуального простору, що створюють умови для провадження мистецької діяльності. Це театри, галереї образотворчого мистецтва, мистецькі студії, концертні зали, творчі колективи. Вони забезпечують створення мистецького продукту та його презентацію слухачеві/глядачеві. При цьому поняття мистецького простору не обмежується театральною чи концертною сценою або залом картинної галереї. Не менш важливим є середовище, до якого така сцена вписана, та його властивості – від естетичного наповнення, приміром, холів та глядацької зали до облаштування зон закулісся, того, наскільки зручним і безпечним буде обслуговування творчого процесу.

Функціонування симфонічної музики потребує багаторівневої ретельної організації: від підготовки кваліфікованих кадрів виконавців та композиторів до забезпечення донесення музичних творів до слухача. У Китайській Народній Республіці здійснюються значні зусилля для створення необхідної для цього мистецької інфраструктури, причому більшість її об'єктів фінансується в першу чергу через субсидії держави.

4.1. Діяльність музичних видавництв

Музичні видавництва від початку свого існування стали активним чинником функціонування соціокультурного простору. Заснування музичних видавництв на певному історичному етапі розвитку культури було зумовлено самим станом музично-культурного процесу. Ствердження композиторської професії та сталих способів нотної фіксації творів, дедалі активніше поширення музичної інформації, необхідність обміну новими творами при збільшенні їхньої кількості з усією очевидністю виявили потребу організації процесу продукування та поширення нотних текстів. На початкових етапах така практика була пов'язана переважно з рукописним відтворенням нотного матеріалу. Не випадково нотний текст у «Майнцькій Псалтирі», що є однією з перших друкованих книжок, був доданий вручну. Проте, з удосконаленням технічних засобів з'явилися нові можливості, що дозволили друкувати ноти і отримувати необхідні наклади. Перші зразки машинного нотодруку з'явилися на межі XV-XVI ст., і з того часу музичні видавництва стали невіддільною складовою соціокультурного простору в його мистецькому сегменті.

Перехід від рукописів до друкованих нот суттєво вплинув на мистецькі практики, позаяк це спростило й пришвидшило розповсюдження музичної інформації. Як наслідок, розширилося коло потенційних виконавців: ними могли ставати не лише професіонали, а й освічені аматори, які отримали доступ до нот. Це також зменшило залежність композиторів від їхніх головних «працедавців» – представників аристократичних кіл.

Приклади безпосередньої інтеграції музичних видавництв до мистецького простору знаходимо і в наступні епохи. Якісно новий шлях нотодруку запровадив син засновника найстарішого з існуючих нині видавництв Breitkopf & Härtel (працює з 1719 р.) Йоганн Брайткопф, який у 1754 р. запропонував застосовувати особливі різновиди шрифтів (у тому числі так звані «рухомі

шрифти»), що, своєї черги, посприяло удосконаленню нотної грамоти. У 1807 р. фірма почала виробництво фортепіано, які високо цінилися віртуозами романтичної доби, у тому числі Ф. Ліста. Крім того, у XIX ст. компанія видавала впливовий музичний журнал.

На початку XX ст. індустрія звукозапису частково витіснила нотодрук у сегменті аматорського музикування, а проте, не применшила його ваги в сфері академічної музики. За доби модернізму величезну роль у поширенні нової музики відіграло створене у 1901 р. у Відні видавництво «Universal Edition». «Заснування «Universal Edition» <...> було свого роду «культурно-політичною декларацією незалежності», – читаємо на сайті компанії. – Намір полягав у тому, щоб просто протистояти переважанню іноземної музичної торгівлі у Відні за допомогою вітчизняного музичного видавництва» [152]. Залучення найкращих композиторів, що на початку століття представляли тодішню Австро-Угорщину, зробило видавництво «резервуаром для великих талантів», що знаменувало на тому етапі видатну місію установи. Тут публікували свої твори Г. Малер, Ф. Шрекер, А. Шенберг, О. Цемлінський, А. Берг, А. Веберн, Е. Крженек, Б. Барток, З. Кодай та ін. Таким чином, вводячи до широкого обігу твори видатних вітчизняних композиторів, видавництво чинило вплив на формування новітнього соціокультурного простору. Згодом «Universal Edition» залучило до числа своїх авторів композиторів з інших країн та наступних поколінь, включаючи представників другої хвилі авангарду, як-от К. Штокгаузен, П. Булез, Л. Берію, М. Кагель, А. Пярт та ін. Поширення творів композиторів-новаторів сприяло суттєвому оновленню звукового середовища.

В Україні питання про музичні видавництва гостро стало у першій третині XX ст., коли набула актуальності реалізація ідеї національної музичної культури. На тлі приватних видавництв, що працювали в ті часи, привертає увагу засноване композитором К. Стеценком разом з поетом О. Коваленком;

про нього відомо, що у 1910 р. воно «випускає зданий до друку без цензури гімн “Ще не вмерла Україна” на музику Стеценка» [80, с. 86]. Згодом композитор опікувався публікацією української нотної продукції у видавництві «Дніпросоюзу» («Дніпроспілки», Дніпровського союзу споживчих товариств), що активно працювало впродовж 1917-1920 рр. Українські культурні діячі підкреслювали важливість видавничої справи, в тому числі нотовидавництва. У редакційній статті новоствореного журналу «Книгарь» декларувалося таке: «Нині, <...> коли Україна починає жити повним національним життям, – природно і наша видавнича продукція, як найвиразніший показчик того життя, набуває небувало широкого масштабу» [35, с. 1].

Впродовж 1920-х рр. друк нових творів українських композиторів здійснювало Державне видавництво України, питаннями видання творів своїх членів опікувалося також Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича. Від 1932 р. працювало видавництво «Мистецтво» (впродовж свого існування мало різні назви, як-от «Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР»), що опікувалося широким колом видів мистецтва й різних його жанрів. Відомі також видання республіканського відділення видавництва «Радянський композитор». Крім того, ноти та книжки про музику виходили друком у видавництві «Радянська школа».

Спеціалізоване музичне видавництво було відкрите в Україні у 1966 р. Репертуар майбутніх видань новоствореного видавництва передбачав орієнтацію на широкий жанровий діапазон – від нот і наукової літератури до журналів та популярних брошур. Особлива увага приділялася опублікуванню творів українських композиторів. Широко представлено у видавничому репертуарі їхню симфонічну творчість. Приміром, з 1973 по 1981 р. було видано вісімнадцять партитур творів Євгена Станковича, в тому числі усі п'ять симфоній, написані композитором на той час, а також чотири камерні симфонії.

Відроджувалися також призабуті твори та теоретичні праці митців попередніх епох. Так, у 1989 р. побачив світ «Практичний курс навчання співу в середніх школах України» М. Леонтовича.

У такий спосіб видавництво «Музична Україна» провадило цінності національної музичної культури, відповідаючи на запит суспільства і в той же час впливаючи на насиченість інформаційного простору. Полегшення доступу до національного репертуару, в тому числі до творів сучасних композиторів, збагачувало можливості як професійних творчих колективів, так і музикантів-аматорів.

Видавничу діяльність провадив Центр музичної інформації (Центрмузінформ) Національної спілки композиторів України. Центрмузінформ накопичував і зберігав композиторські твори у вигляді рукописів, а також випустив низку цінних друкованих видань. Привертає увагу, зокрема, серія «Український музичний архів», де публікувалися важливі дослідження, здійснені на основі нещодавно віднайдених джерел. Виданням наукових видань з питань музичної культури опікуються також мистецькі навчальні заклади та наукові установи. Особливо відзначимо проект «Українська музична енциклопедія» – багатотомне видання, що готується науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України та виходить друком у видавництві інституту.

Дослідники констатують «трансформацію видавничого ринку України» [42, с. 6] на сучасному етапі. Діяльність видавництв навчальних закладів та наукових установ певною мірою компенсує спостережене в останні роки зниження активності роботи видавництва «Музична Україна», пов'язане із недостатністю фінансування. Разом із тим, у різних містах України існують приватні видавництва, що друкують ноти коштом авторів творів. Приміром, останнім часом у Києві активно працює приватне видавництво «Гроно», де

протягом 2008-2017 рр. було опубліковано твори М. Степаненка (Солоспівни для голосу та фортепіано, Вибрані хорові твори для мішаного хору а cappella, Духовний триптих для мішаного хору а cappella), І. Шамо («Осіннє золото» – вибрані пісні, Концерт для баяна та струнного оркестру, Вибрані твори для фортепіано), Лесі Дичко («Червона калина» – кантата на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII ст. для солістів, мішаного хору та інструментального ансамблю), Г. Саська (Фантазія для фортепіано, «Відгомін століть» – цикл п'єс для фортепіано) тощо.

Китай відомий тим, що там було винайдено одну з найдавніших технік друкування книжок – у VII-VIII століттях тут почали друкувати книги з різьблених дерев'яних дощок. Наступним кроком у технологіях стало складання текстів книг з окремих рухливих літер (винахід коваля Бі Шена, який жив у першій половині XI ст.). Йоган Гутенберг, як відомо, використав рухомі літери чотири століття по тому.

У XX ст. для соціокультурного простору Китаю друкування нотних текстів так само мало дуже велике значення й було безпосередньо пов'язано із процесами становлення нової китайської музики. Невипадково вважають, що видання партитур творів Хуан Цзи та Сяо Юмея було показником і свідченням появи в Китаї власної симфонічної музики [52, с. 46].

Активізацію процесу подібного до європейського нотовидавництва в Китаї можна простежити починаючи з 1950-х рр. Китайська видавнича група має у своєму складі Народне музичне видавництво, що є найбільшою професійною музичною видавничою компанією. Засноване у 1954 р., видавництво здобуло авторитет не лише в Китаї, але й в усьому світі. Воно має філію в Шанхаї та дочірні компанії: Видавництво Хуаюе та Цифрове видавництво «Народна музика».

Головною сферою діяльності компанії впродовж більш як шістдесяти років її існування є друк нот та праць з теорії та історії музики, а також видання чотирьох спеціалізованих музичних наукових журналів: «Музичні дослідження», «Китайська музична освіта», «Фортепіанне мистецтво», «Вокальне мистецтво».

Активізація видавничої діяльності, зокрема у сфері нотодруку, спостерігається в Китаї з кінця 1970-х рр. «...в часи реформ і відкритості пошана до книги знову стала актуальною, попри навіть активний розвиток різноманітних цифрових технологій, – зазначає українська дослідниця. – Зокрема, останні 40 років уряд КНР докладав багато зусиль, щоб зберегти стародруки, а тепер ще й використовує для цього новітні технології. Наприклад, з 2002 по 2006 рр. було відкопійовано й видано 9212 томів 751 рідкісної книги, а Держрада КНР уклала список рідкісних давніх книжок, які підлягають ретельній охороні» [34, с. 71].

Крім власне нотовидавничої та дотичної до неї діяльності, Народне музичне видавництво ставало ініціатором різноманітних суспільно значущих акцій, як-от виконання «Симфонії Великої Китайської стіни» – величного твору, написаного у 1980 р. композитором Мінсіном Ду і присвяченого грандіозному пам'ятнику, що є символом самої тисячолітньої історії Китаю. Твір був в той же час уособленням нової доби, що розпочалася наприкінці 1970-х рр., сповненої сподівань та нових устремлінь. В той же час, музика за своїм характером знаменувала собою синтез європейської моделі неоромантичної симфонії та китайської інтонаційності та інструментарію, що також було виявом відкритості мистецтва Китаю. Видавництво організовувало також різноманітні освітні проекти. Все це посилювало його вплив на хід музично-культурного процесу в Китаї.

Одним з найамбітніших проєктів Народного музичного видавництва у ХХІ ст. стала підготовка «Музичної бібліотеки сучасних китайських композиторів». На першому етапі реалізації проєкту було опубліковано партитури п'ятнадцяти творів, що можуть прикрасити репертуар симфонічних оркестрів Китаю. Навіть простий перелік творів дає уявлення про їхні важливі жанрові характеристики, демонструє виражену національну спрямованість образності:

- Бао Юанькай. «Яньхуан Фенцін» (оркестрова музика на теми двадцяти чотирьох китайських народних пісень);
- Гао Вейцзе. «Враження від Білого коня» (для ерху та симфонічного оркестру);
- Го Веньцзін. «Chou Kongshan» (концерт для бамбукової флейти та оркестру);
- Хе Сюньтянь. «Чотири сновидіння» (для ерху та симфонічного оркестру);
- Цзя Дацюнь. «Rong 2» (концерт солюючих китайських ударних та симфонічного оркестру);
- Цзінь Сян. «Фестиваль Цзіньлін» (симфонічний хор);
- Лю Юань. «Відлуння земного будівництва» (симфонічна поема);
- Тан Цзяньпін. «Священний вогонь 2008» (концерт для ударних та симфонічного оркестру);
- Ван Нін. Симфонія № 3 «Дзвінок у майбутнє»;
- Ван Сілінь. Симфонія № 4;
- Ян Ліцін. «Сутінки пустелі» (для чжунху та симфонічного оркестру);
- Ян Цин. «Цан» (для флейти та симфонічного оркестру);
- Є Сяоган. Симфонія № 2 «Горизонт»;

- Чжао Цзіпін. Симфонія № 1;
- Чжу Шируй. «Питання «Небесних питань» (для бамбукової флейти та симфонічного оркестру).

Привертає увагу звернення композиторів у симфонічних творах до національних інструментів (як-от бамбукова флейта, ерху, чжунху) та китайського фольклору. Завдяки публікації цих творів звукове середовище Китаю як складова соціокультурного простору насичується музикою, що втілює національні цінності.

Наступним кроком у реалізації проекту стало проведення 22 і 24 травня 2007 р. концертів «Музична бібліотека сучасних китайських композиторів», в організації яких взяли участь Народне музичне видавництво, Пекінський симфонічний оркестр, Центральна музична консерваторія, Шанхайська консерваторія та інші музичні навчальні заклади. Впродовж двох вечорів було представлено слухачам всі п'ятнадцять виданих творів, перед їх виконанням композитори виступали з коментарями, що мали розкрити історію створення та ідеї, закладені в їхніх опусах

Наступного дня відбувся семінар на тему «Створення й розповсюдження сучасної музики», на якому мали бути визначені шляхи подальшої діяльності в означеному напрямку. Серед доповідачів був головний редактор Народного музичного видавництва У Бінь. Він пояснив цілі, яких прагнула досягти його компанія при організації заходу. У Бінь підкреслив, що музика має наповнювати звуковий простір, і зазначив: «Важливо опублікувати оригінальні твори композитора, та більш доцільно зробити так, щоб ці твори були безпосередньо представлені публіці у звуковому втіленні через інтерпретацію диригента і симфонічного оркестру» [184]. Заступник головного редактора Ду Сяоши розвинув цю тезу. Він зазначив, що сумісні діяльність видавництва, симфонічних оркестрів і музичних навчальних закладів вводить музичні твори

до сфери комунікації. «У цьому сенсі така діяльність має важливе практичне значення й далекосяжні перспективи» [184]. Цю думку підхопив музикознавець Ван Юхе, який підкреслив, що має сенс тільки показ твору через виконання й розширення його соціального впливу. Отже, «ключовими словами» означеної сфери діяльності були визначені такі: «сучасні китайські композитори» (від 1980-х рр.), «музична бібліотека» (процес неперервного накопичення, від партитури до партитури, від звуку до концерту, від коментарів до академічних досліджень), «концерт» (музика, що не звучить, є практично мертвою). Було також окреслено необхідність розвивати не лише симфонічний, а й інші музичні жанри.

Композитор Ян Цин, який також виступив на семінарі, звернув увагу на особливу місію видавництва, наголосивши на тому, що накопичення багатств національної музики, збирання вітчизняної музичної літератури стають важливими за часів активного утвердження китайської культури в світовому соціокультурному просторі.

Постійна увага до симфонічної музики надалі залишилася важливою складовою стратегії роботи Народного музичного видавництва. Це підтверджує ще один грандіозний проект – розкішно оформлена колекція «Вибрані оригінальні китайські симфонічні твори нової доби» (під редакцією композиторів Чжао Цзіпіна й Є Сяогана). До неї увійшли сто десять симфонічних творів різних жанрів китайських композиторів, написаних від часу проголошення в 1949 р. Китайської Народної Республіки. Дві частини проекту – «До Нової доби» (сорок опусів) та «На Батьківщину» (70 опусів) – становлять єдине ціле і представлені не лише нотами, а й аудіо- та відеоматеріалами.

У 2021 р. у Народному музичному видавництві вийшла друком цінна книжка – «Китайський музичний словник» у підготовленій науковцями Дослідницького інституту музики Китайської академії мистецтв оновленій і

виправленій редакції. 6221 словникова стаття містить величезний обсяг інформації про давню та сучасну китайську музику, її естетичні засади, а також про способи виконання музики, характер її функціонування в суспільстві, жанри, специфічну термінологію. Низка статей присвячена діячам китайської музичної культури: «включені теоретики сучасної музики, композитори, диригенти, співаки, музичні педагоги, оперні музиканти, музичні видавці», як сказано у вступній статті словника [143]. Вказане довідково-енциклопедичне видання подає також відомості про видатні музичні твори та книжки й журнали про музику, а також про музичні організації та навчальні заклади.

Кількість видавництв, що займалися нотодруком, продовж двадцяти років XXI ст. дедалі збільшувалася. Зі «Звіту про розвиток музичної індустрії Китаю 2016 р.» дізнаємося, що на початку 2016 р. ноти й книжки про музику в країні друкували триста шістьдесят п'ять компаній, найбільшою серед яких залишається й нині Народне музичне видавництво [163, с. 76]. Великим авторитетом користуються також Шанхайське музичне видавництво, Музичне видавництво центральної консерваторії, Видавництво Шанхайської консерваторії. Деякі видавничі установи стали практикувати нотодрук внаслідок розширення своєї основної сфери діяльності, як, приміром, Хунаньське видавництво літератури та мистецтва. Свої музичні філії стали утворювати літературні та академічні видавництва: Видавництво Південно-Західного педагогічного університету, Видавництво Китайської федерації літератури та мистецтва, Китайське молодіжне аудіовізуальне видавництво.

Згаданий «Звіт» дає повне уявлення про те, наскільки ретельно працюють видавництва в сфері вивчення потреб потенційних споживачів їхньої продукції, аж до детально прописаного анкетування студентів музичних та інших навчальних закладів. Фахівці встановили, що різні типи музичних видань (теорія музики, нотні партитури, книжки з теорії та методики виконавства та

інші навчальні матеріали, музичні журнали, в тому числі про популярну музику) мають різний ступінь попиту у студентської спільноти в залежності від спеціалізації навчальних закладів, а відтак вибудовують свою виробничу тактику відповідно до отриманої інформації [163, с. 79].

Здійснюється також «порівняння ситуації читання між паперовою версією та електронною версією нот» [163, с. 80], а також вивчаються способи, якими читачі можуть отримати інформацію про потрібні видання: «Важливими є полиці музичних книг у великих книжкових магазинах, спеціалізовані музичні книжкові магазини, бібліотеки, книжкові інтернет-магазини, такі як JD, Dangdang, Amazon, а також різні онлайн-сайти для обміну музичними нотами, інші канали для отримання музичних книг» [163, с. 81].

Постають також питання про розміщення мультимедійного цифрового контенту. «Багато музичних продуктів народжуються з мультимедійними та аудіовізуальними функціями в одній презентації. Наприклад, у наших підручниках з інструментальної музики та музичних колекціях є багато прикладів «книг із дисками». Додатки як «фонограма MP3», «навчальне DVD відео» і т.ін. стали звичними», – констатують аналітики [163, с. 85]. У зв'язку з цим загострюється проблема авторських прав, яка потребує подальшого осмислення й розв'язання.

Питання про «нові перспективи майбутніх форм видання, які відповідають новим можливостям масової інформації» [149, с. 2] хвилює видавців у різних країнах, позаяк нові технології знаходяться у постійному русі, змінюються та збагачуються. Приміром, австрійське Universal Edition стало одним з перших музичних видавництв, що запустило цифровий додаток для нот у реальному часі. Народне музичне видавництво в Китаї опікується створенням та подальшою трансформацією (оновленням) проекту «Інтернет + музика + видавнича справа», розглядаючи шляхи просування на міжнародній арені

оригінальних творів видатних китайських композиторів із застосуванням нових шляхів їх поширення. Виникають також бізнес-проекти по оренді нот.

4.2. Концертні зали й центри виконавських мистецтв як простір проведення мистецьких акцій

Функціонування концертних залів безпосередньо пов'язано із можливостями та потребами міст, в яких вони розміщені. Специфіка сучасного китайського поселення зумовлена прискоренням процесів урбанізації та метрополізації, що розгортаються в країні. На території Китаю існують вісім мегалополісів із населенням понад десять мільйонів мешканців (всього в світі таких міст тридцять чотири). «Це (за зменшенням кількості населення) Шанхай, Пекін, Чунцін, Гуанчжоу, Тяньцзінь, Шеньчжень, Сіань і Ченду» [89, с. 65].

Більш того, дослідники відзначають рух Китаю в бік *мегалополісів*, що представляють собою «вкрай урбанізовану територію, яка стихійно складається в результаті міського розселення, що виникає внаслідок зрощення декількох міських агломерацій в країнах, де є регіони з великими масштабами урбанізації» [89, с. 68]. Потенційно на території вже нині урбанізованого Китаю може утворитися кілька мегалополісів у різних регіонах країни. Послідовно здійснювані спостереження дають підстави для висновку, що навколо Пекіна «найближчим часом планується побудова <...> найбільшого в світі мегалополісу під назвою Дзин-Цзин-Джі» з населенням 130 мільйонів осіб [89, с. 68].

Масштаби названих вище міст зумовлюють необхідність створення величезних за розмірами центрів, що відтворюють велич мистецтва країни, об'єднуючи можливості реалізації найамбітніших проектів у різних сферах мистецтва та, зрештою, можуть вмістити значну кількість глядачів/слухачів.

«Найважливішим економічним центром Китаю є Шанхай, визнаний найбільшим містом у межах своїх адміністративних кордонів. Це глобальний мегаполіс і другий, після Роттердама, порт світу» [89, с. 65]. Населення мегаполісу складає більше двадцяти шести мільйонів мешканців. Грандіозний Центр виконавських мистецтв «Хунцяо» побудовано в Шанхаї в 2016 р.

«Хунцяо Арт Центр» був відкритий 6 червня 2016 р. на місці колишнього кінотеатру «Тянь-Шань» у районі Чаннін [153]. На площі понад 14300 кв. метрів розміщені сім кінозалів різної місткості і театральний зал для концертів та вистав. Крім аудиторій для видовищ, будівля Центру вміщає квиткові каси, кафе, просторий вестибюль та гардероб, мобільний простір для виставок, репетиційні приміщення, гримерні кімнати, адміністративні та допоміжні приміщення. Із рекреацій на чотирьох поверхах відкриваються чудові краєвиди – прилеглий парк та вуличні пейзажі. Великий сітчастий екран складної конструкції, що прикриває значні площі будівлі, приховує (маскує) її, виглядаючи ззовні суцільним покриттям при денному світлі, але не перешкоджає його проникненню у внутрішні приміщення, забезпечуючи достатнє освітлення. Сама будівля спроектована групою архітекторів як втілення концепції поєднання традицій та сучасності. Власне театр – у формі, що нагадує кам'яний моноліт – округлені краї, відсутність прямих ліній та гострих кутів. Два основних компоненти конструкції – камінь та дерево, як втілення традицій місцевого будівництва – є домінуючими матеріалами відповідно ззовні та в інтер'єрах. На відміну від сірого кам'яного монолітного екстер'єру, стіни та стелі в інтер'єрі облицьовані деревом, а підлога вимощена місцевим каменем, який має дивовижну текстуру, що робить його подібним до деревини.

Кінотеатри мають вигляд конструктивістський, урбаністичний – складені компактно металеві коробки різного розміру – як втілення новітніх матеріалів та

технологій XXI століття. Театр спроектований як багатофункціональний видовищний заклад з авансценою, колосниковим простором та залом на 1000 місць. В конструкції залу вражає досконалий баланс прямих ліній та відкритого простору і камерності який досягається за рахунок елегантно вписаного балкона та великої кількості дерев'яних панелей, що огортають стіни складчастою ламаною на зразок жалюзі поверхнею, декоруючи зал та надаючи йому належних акустичних властивостей.

Вражає і вписаність цього культурного центру в існуючу інфраструктуру. Зручна транспортна розв'язка дісталася у спадщину від попередника – кінотеатру «Тянь-Шань». Для того, щоб створити максимальний комфорт і дотриматись умов безпеки перебування для громадськості, обидві сторони прилеглі до вулиць повністю захищені склом високої прозорості, виготовленим спеціально з цією метою. Вестибюль і зовнішнє вимощення безперешкодно з'єднуються утворюючи єдину поверхню. Розташовані поруч із будівлею на східній стороні клумби та газони забезпечують зручний для відпочинку публіки затінений затишок, а відкрита добре освітлена площа на південній стороні забезпечує жителям прилеглих кварталів простір для танців та неформальних виступів.

За короткий час з моменту відкриття «Хунцяо Арт Центр» став улюбленим місцем відпочинку та розваг не тільки місцевих жителів, але і численних гостей міста.

Крім новостворених проектів, продовжують працювати концертні зали з багатою історією. До таких належить *Концертний зал Шанхая* (нині – «The Cadillac Shanghai Concert Hall»), будівля якого була зведена ще у 1930 році для драматичного театру. Згодом зал стали використовувати для показу кінофільмів. Однак, завдяки чудовій акустиці з кінця 1950-х рр. тут стали проводитися концерти Шанхайського симфонічного оркестру, і згодом театр

здобув статус Шанхайського концертного залу. Будівля має два концертних приміщення, в яких можуть вміститися більш як тисяча сто слухачів. Його архітектурна й культурно-історична вага оцінюється настільки високо, що у процесі модернізації міського простору споруду не зруйнували, а впродовж кількох місяців 2007 року поступово пересунули більш як на 66 метрів убік від естакади, що будувалася, і без втрат встановили на новому місці. До мистецьких проєктів, що тут здійснювалися й продовжують реалізовуватися, повернемося нижче.

У 2014 р. Шанхайських симфонічний оркестр отримав новий грандіозний зал на 1200 місць, спроектований японськими архітекторами. Метою створення нового приміщення було прагнення розширити коло слухачів, а також збільшити кількість концертів оркестру: від тридцяти за сезон до тридцяти п'яти [159]. Нині він носить назву «The Jaguar Shanghai Symphony Orchestra Hall».

Другий за чисельністю населення мегаполіс Китаю – його столиця Пекін. Статус столиці зумовив ту обставину, що саме тут було створено хронологічно перший новітній центр виконавських мистецтв. Відкриття в 2007 році *Національного центру виконавських мистецтв* (або Національного великого театру) в Пекіні стало важливим кроком на шляху розширення й удосконалення простору для здійснення мистецьких проєктів. Центр об'єднує в собі численні приміщення: зал для перегляду оперних вистав на 2207 місць та інші театральні зали, концертний зал на 1859 місць, виставкові зали, магазини продажу аудіопродукції, а також ресторани та численні допоміжні приміщення (в тому числі розміщені під землею). Центр розміщений на величезній території (близько 12 га); у архітектурному рішенні поєднано раціональність облаштування й естетико-технологічну досконалість. При будівництві було використано вишукані матеріали, як-от титанові пластини з текстурованою

поверхнею, шматочки ультра-білого скла тощо. Для того, аби потрапити до цього сучасного храму мистецтв, слухачі/глядачі мають подолати вісімдесятиметровий підводний канал під штучним озером. Все це налаштовує на відчуття нетривіальності всього, що відбувається, формує святковий піднесений настрій. Будівля центру сама постає як величезний арт-об'єкт.

Концертний зал Національного центру виконавських мистецтв надає можливості для проведення симфонічних концертів, що здатні задовольнити найвибагливішого слухача завдяки досконалій акустиці та продуманому облаштуванню. Тут встановлено найбільший в країні орган.

Прикладом заснування нового мистецького простору стала побудова в 2011 р. у Харбіні *Центру виконавських мистецтв* (або *Харбінського великого театру*), що демонструє сміливість і вишуканість архітектурного рішення й раціональність внутрішнього облаштування. Після урочистого відкриття Центру в 2015 р. тут відбуваються різноманітні мистецькі заходи (оперні й балетні вистави, симфонічні концерти тощо), адже два зали, розраховані на 1538 і 414 місць, дозволяють реалізовувати найскладніші художні задуми.

У місті Наньнін (близько 5 млн. 220 тис. населення), мегаполісі, що є столицею Гуансі-Чжуанського автономного району КНР, з 2018 року працює *Центр культури і мистецтва Гуансі*, призначений для проведення різноманітних мистецьких заходів, в тому числі концертів симфонічної музики. Центр, як і інші подібні установи, вражає оригінальністю архітектурного вирішення і величчю масштабів. Зал оперного театру у складі комплексу може вмістити 1600 глядачів, площа його сцени сягає 600 квадратних метрів. У не набагато меншому за розмірами концертному залі (1200 глядачів) встановлено орган на 64 реєстри; наявність такого інструмента дає широкі можливості для вибору найскладнішого репертуару [148].

Ще більш грандіозним є Центр виконавських мистецтв Цзянсу, розміщений у столиці провінції, місті Нанкін (Наньцзін), населення якого складає вісім з половиною мільйонів осіб. Після проведення конкурсу архітектурних проектів було обрано остаточний варіант. У будівництво урядом провінції були вкладені величезні кошти у надії, що «Центр виконавських мистецтв Цзянсу відіграватиме важливу роль у покращенні культурної атмосфери Нанкіна і навіть Цзянсу в цілому» [160].

Робота над зведенням комплексу будівель, який став другим за масштабами після Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні, тривала більше чотирьох років, і у травні 2017 р. його було відкрито. Зображення комплексу зверху, що здійснюється за допомогою аерофотозйомки, демонструє концепцію проєктантів – чотири будівлі комплексу відтворюють вигляд крапель роси (щоправда, гігантських розмірів). Відповідно, до складу Центру входять чотири великих зали зі сценою (оперний театр на 2037 місць, концертний зал на 1476 місць, драматичний театр на 1014 місць, багатофункціональний конференц-зал на 2540 місць), а також два малих конференц-зали, 746 и 325 місць [160]. У концертному залі проводяться концерти симфонічної та китайської народної музики, виступи хорових колективів і солістів, причому акустичні умови дозволяють не вдаватися до додаткового підсилювання звуку за допомогою технічних засобів. Великий конференц-зал називають також естрадним, він пристосований (і призначений) для проведення концертів популярної музики та гала-концертів. У драматичному театрі можуть відбуватися також вистави Пекінської та інших різновидів традиційної китайської опери. Крім того, Центр має дві картинні галереї та студію звукозапису.

Діяльність центрів виконавських мистецтв є багатоплановою, вона охоплює різні види мистецтва. Спробуємо підтвердити цю тезу через наведення

прикладів культурно-мистецьких заходів (регулярних і разових), організованих деякими з них.

У Національному центрі виконавських мистецтв в Пекіні, крім концертів Китайського державного симфонічного оркестру, постійно проводяться різноманітні мистецькі акції. Центр щотижня представляє «Концерти вихідного дня» за участю різноманітних колективів – симфонічних оркестрів, оркестрів народних інструментів, камерних та оперних виконавців, хорів тощо. До програм концертів вихідного включають найкращі зразки китайських та зарубіжних симфонічних творів. При цьому реалізується політика участі «відомих артистів, відомих труп і низьких цін на квитки» [181], аби забезпечити доступ до високого мистецтва якомога ширшому колу поціновувачів високого мистецтва.

Тут існує програма «Into the World in Records» («До світу в записах»), що є освітнім проектом. Кожен захід в межах програми знайомить публіку з тим чи іншим диском, надаючи аналіз постатей виконавців і творів, записаних на платівці. Форма проведення може варіюватися: у вихідні дні відбуваються тематичні лекції, майстер-класи, проводяться музичні салони, роздача автографів на платівках. Участь беруть відомі артисти, науковці й музичні критики, що дає можливість слухачам глибше зануритися до задуму митців, зрозуміти глибинні шари сенсів. Організатори заходів прагнуть до налагодження діалогу, що дає можливість обміну думками між різними учасниками комунікації, налагодити прямі й зворотні зв'язки [181].

Мистецький простір Національного центру виконавських мистецтв вміщує різні види мистецтва. Навесні 2022 р. у виставковому залі центру відбулася акція під назвою «Симфонія гір і рік», однак, до музики вона мала опосередковане відношення – слово «симфонія» використовувалося тут як метафора, у значенні «співзвуччя». Йдеться про виставку олійного живопису

китайських митців – пейзажів, що втілюють образи рідної природи. Виставка стала п'ятою, заключною акцією в ряду аналогічних заходів, проведених центром. Було представлено шедеври китайського мистецтва – «скарби з Національного художнього музею Китаю, Пекінського музею Лу Сюня та Художнього музею САФА, Шанхайського художнього музею Лю Хайсу та відомих шедеврів з сімей художників та приватних колекціонерів, таких як «Чонпо Фенцяо» Яня Веньяна та «Рідне місто Лу Сюня» Ву Гуаньчжуна з Національного художнього музею Китаю та «Пейзажі Шаосін» Ву Гуаньчжуна з Пекінського музею Лу Сюня» [156].

Попри те, що слово «симфонія» не означає в даному випадку приналежності до музичного мистецтва, можемо знайти тут щонайменше дві точки перетину різних видів мистецтва, що виразно виявилися у презентованих роботах. Це, по-перше, їх тематика – як було показано у попередньому розділі, образи природи Китаю надихають вітчизняних майстрів і стають основою для створення глибоких, сповнених філософського сенсу образів. По-друге, логіка побудови експозиції дозволила продемонструвати динаміку мистецького процесу в «чудових роботах, створених китайськими олійними художниками від модернізму до сучасних картин, написаних під впливом західного мистецтва, а також висвітлити історичний перехід китайських художників від західного культурного носія до китайського культурного носія» [156]. Звернімо тут особливу увагу на констатацію засвоєння китайськими митцями культурної моделі, що сформувалася в далекому середовищі, і перетворення цієї моделі під впливом національних культурно-мистецьких засад.

Цілу низку важливих художньо-освітніх заходів проводить Шанхайський концертний зал. Один з них має тривалу історію, охоплюючи майже весь період реформ і відкритості.

Впродовж сорока років щонеділі о 10.30 у Шанхайському концертному залі здійснюється черговий захід започаткованого у 1982 р. грандіозного проекту «Щотижневий радіоконцерт», що став місцевим культурним брендом. Проект був запущений радіоканалом класичної музики 94.7 FM. Програми концертів плануються в цілому для кожного наступного концертного сезону і при потребі коригуються, вони включають в себе музику різних жанрів і стилів, написану для різних складів виконавців – від симфонічних оркестрів до невеликих камерних колективів. У вересні 2017 р. відбувся гала-концерт з нагоди 35-річчя проекту. Це був зворушливий захід: його відвідали музиканти, які свого часу брали участь у концертах, а також слухачі, для кого «Щотижневий радіоконцерт» став важливою складовою художнього досвіду. «Городяни з усього міста привезли свої старі квитки й сувеніри з концертів багаторічної давності. Вони розповіли про те, як культурна програма вплинула на їхнє життя в молодості» [158].

Останнє десятиліття ознаменувалося кількома новими проектами. Починаючи з січня 2012 року кожного буднього дня під час обідньої перерви (з 12:00 до 13:00) у Шанхайському концертному залі проводиться так званий «Lunchtime Concert», що передбачає вільний вхід для публіки. Глядачі називають цей благодійний захід «музичним салоном Шанхаю» [182]. У цих мистецьких подіях беруть участь виконавці, які представляють музику різних стилів і жанрів. Під час концертів нерідко здійснюється аудіозапис з наступним випуском на компакт-дисках. Це особливо важливо для молодих композиторів, виконавців та мистецьких колективів, що тільки починають налагоджувати комунікацію із слухачами.

Сезоном пізніше, у 2013 р., було започатковано формат «Сімейний концерт». За задумом його творців, такі мистецькі події передбачають відвідування цілими родинами, представниками різних поколінь. Слухачі

глибоко занурюються в музику, їм пропонують «деякі популярні види діяльності, як-от інтерактивні лекції, які проводять ведучі, та виїзні курси творчого мистецтва» [182]. Особлива атмосфера концертів (вони проводяться в Малому залі), продуманість усіх деталей в орієнтації на певні вікові групи (від дітей дошкільного віку і старше), можливість спільного дозвілля батьків і дітей робить цей захід дуже затребуваним.

До максимально ефективної дії на слухача залучаються також можливості міського й природного середовища, до якого вписаний Шанхайський концертний зал. Тут з 2013 р. впроваджують особливий тип концертів open air, коли частиною атмосфери глядацької зали під відкритим небом стають дерева гінкго, що оточують будівлю. «Поступово формується бренд <...> «Ginkgo Concert», нова концепція, що поєднує природний ландшафт та музику, щороку з іншою темою. Він може похвалитися різноманітними, дослідницькими та інноваційними темами, як-от: класичний оркестровий ансамбль, діалог між двома традиційними народними музичними інструментами «Гуцинь» та «Сяо», популяризація кіно- та телевізійної музики, створеної сучасним електронним органом, адаптація класичних джазових пісень тощо» [182].

Окрему складову художньо-освітніх програм становлять так звані «Розмови перед концертом» (або «Передконцертні розмови») – півгодинні лекції, які перед концертами читають видатні митці, вчені, критики. Відомості про історію створення музичних опусів збагачують знання відвідувачів концертів. Лекції добре ілюстровані за допомогою відеоматеріалів та демонстрації окремих фрагментів творів. Вони дають можливість слухачеві глибше зрозуміти мистецький задум, досягнути художні концепції творів, що виконуватимуться.

У 2014 р. до названих вище додався ще один важливий захід – День відкритих дверей «Музична тема» («Music Theme»), що проводиться раз на три

місяці. Під час цієї мистецької акції, що найчастіше має тематичну спрямованість, містяни й туристи можуть відвідати приміщення закладу й оцінити красу інтер'єрів, потрапити як до обох глядацьких зал, так за куліси, а також взяти участь у заходах, що відбуваються у цей день.

Освітньо-мистецькі програми продовж цього часу ставали дедалі різноманітнішими. У 2021 р. було анонсовано літній табір дитячого мистецтва, в якому впродовж восьми днів мав бути сформований невеликий хор «Веселий зал» («Gleehall»). Під час спільної художньої діяльності учасники мали познайомитися із стилями музики різних країн та виступити на сцені.

Приклади того, що подібні центри виконують важливі соціальні функції, можна розширити. Так, у 2019 р. у Концертному залі Чанша (мегаполіса, що невдовзі може стати ядром мегалополіса) було заплановано одинадцять добродійних заходів з наданням можливості їх відвідання для двох тисяч глядачів. Крім того, було заздалегідь оголошено, що «кількість пільгових квитків та місць на кожну виставу буде збільшена, щоб, окрім студентів, інші особливі групи людей: пенсіонери, військові, вчителі, інваліди могли б за посвідченням теж відвідувати кожну подію, концерт, виставу у Концертному залі Чанша» [175].

Як зазначив заступник директора міського бюро культури, туризму, радіо, кіно і телебачення Чанша Лі Сяоцзюнь, зусилля міського комітету КПК та муніципальної влади по підтримці діяльності Концертного залу Чанша спрямовані «на популяризацію культури громадської добродійності та зростання досягнень в галузі культури в цілому, а також перетворення мистецтва на духовну потребу і прихисток для кожного жителя Чанша – через посередництво культурних заходів, таких як культурний зворотній зв'язок і духовна опіка» [175]. Таким чином здійснюються ідеї конфуціанства, спрямовані на досягнення суспільної гармонії.

Висновки до Розділу 4.

Розквіт симфонічної музики в сучасному Китаї багато в чому зумовлений наявністю глибоко продуманої й ретельно побудованої системи забезпечення успішного функціонування й розвитку художньої культури в цілому. У КНР докладаються значні зусилля для створення необхідної для цього мистецької інфраструктури, причому більшість її об'єктів фінансується в першу чергу через субсидії держави. Відповідні заходи здійснюються системно й послідовно.

Забезпечення друкування нотних текстів було критично важливим для становлення нової китайської музики, в тому числі в її симфонічній складовій. Заснування у 1954 р. Народного музичного видавництва стало важливим кроком на цьому шляху. Різностороння діяльність видавництва (друкування нот, праць з теорії та історії музики, видання спеціалізованих журналів) сприяла інтелектуалізації музичної сфери, інформаційному насиченню поля музичного мистецтва. Проведення під егідою видавництва суспільно значущих акцій спрямовано на розширення кола потенційних слухачів, стає чинником інтеграції нових форм музичного мистецтва до соціокультурного простору. Подібні функції виконує провадження численних освітніх проектів. Просування творчості вітчизняних композиторів є однією зі стратегічних цілей видавництва, задля її досягнення започатковано, зокрема, проект «Музична бібліотека сучасних китайських композиторів», де крім іншого видаються партитури симфонічних творів. Видавництво запроваджує також новітні технології через продукування мультимедійного цифрового контенту.

Новітні технології широко застосовуються також в організації простору функціонування мистецтва. У мегаполісах Китаю впродовж останнього двадцятиліття зведено грандіозні Центри виконавських мистецтв – комплекси багатоцільового призначення, що мають створити гармонійне середовище для реалізації найамбітніших проектів у різних сферах мистецтва й можливості

долучення до культурних здобутків широких кіл населення. Будівлі Центрів є вершинними досягненнями сучасної архітектури, вони органічно вписані до простору міст, в яких розміщені. Діяльність цих установ є багатоплановою: від оперних вистав і симфонічних концертів до виставок образотворчого мистецтва, від проектів, що тривають впродовж багатьох років до разових мистецьких акцій. Підкреслимо не лише мистецьку, а й соціальну значущість роботи Центрів: продуманий вплив на молоде покоління слухачів/глядачів (в тому числі через родинні проекти), добродійні акції тощо.

Функціонування Центрів виконавських мистецтв та концертних установ є вагомим чинником наповнення соціокультурного простору сучасного Китаю в різних полях (субпросторах).

ВИСНОВКИ

1. Концепт «соціокультурний простір» є багатовимірним і може розглядатися і в цілому, і на рівні окремих явищ, що його утворюють. Систематика соціокультурного простору здійснюється за різними ознаками, зокрема, географічними (регіональними). Можуть враховуватися також його масштаби – від глобального до локального, від простору національної культури до простору, створеного у мистецькому закладі. У контексті культурологічних досліджень, звернених до осмислення мистецьких явищ, набуває великого значення структурованість власне культурної складової соціокультурного простору (література, різні види мистецтва тощо). В зв'язку з цим може бути також поставлене питання про художній простір, що може мати різноманітну «локалізацію»: від побутування всередині художнього твору до особливого середовища, в якому твір існує і де реалізуються різні форми його побутування, включно з рецепцією глядача/слухача.

Соціокультурний простір Китаю останніх кількох десятиліть зазнав значних перетворень, пов'язаних із запровадженням політики реформ та відкритості, що підтвердила свою ефективність у різних сферах життя суспільства, в тому числі в культурі та мистецтві. Важливим фактором соціокультурної ідентичності постають мистецькі явища, окреме місце серед яких займає симфонічна музика. Процеси, що відбуваються у сфері симфонічної музики, своєю чергою зумовлені особливостями простору, що її породжують (конфуціанство виступає при цьому як чинник смислоутворення).

2. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю відбувався впродовж тривалого часу в умовах плідної міжкультурної комунікації, що здійснювалася на особистісному та інституційному рівнях. Культурна дифузія, що розпочалася ще наприкінці XIX ст., була ознаменована появою на території країни перших симфонічних оркестрів, що сприяли запровадженню в

китайський соціокультурний простір елементів чужорідної культури. Засвоєння останніх відбувалося через ознайомлення з новим явищем китайських слухачів, поступове залучення до виконавської практики китайських музикантів (1920-1930-ті рр.). Зазначимо, що вже на той час на творчість композиторів у цій сфері була орієнтована також на національну традицію.

Період, що розпочався після Другої світової війни, став новою стадією становлення китайської симфонічної музики, позначеною активною творчою працею китайських музикантів, в тому числі тих, хто отримував музичну освіту в інших країнах і мав можливість засвоїти творчі й організаційні засади європейського симфонізму. Починаючи з діяльності Лі Делуня, в Китаї формується самобутня симфонічна школа.

3. Художня культура Китаю впродовж кількох десятиліть нарощувала обсяг творів для симфонічного оркестру, поступово урізноманітнюючи жанрову палітру.

На матеріалі огляду симфонічної творчості сучасних китайських композиторів та здійсненого в роботі детального аналізу творів композитора Го Веньцзіна Ye Huo/«Лісова пожежа» (Концерт № 2 для бамбукової флейти жуді), The Rite of Mountains/«Обряд гір» (Концерт для ударних з оркестром) та композитора Ян Ціна Cang/«Дика природа» (для флейти дізі та симфонічного оркестру) зроблено узагальнення щодо особливостей симфонічних жанрів в китайській музиці останніх десятиліть. Підкреслено, що на основі синтезу європейської жанрово-стильової моделі й китайського музичного мислення відбулося становлення національного симфонічного стилю.

Одним з важливих чинників такого синтезу є використання інструментів китайського національного оркестру у симфонічній музиці сучасного Китаю. Воно здійснюється за такими основними принципами:

- введення народних інструментів до складу симфонічного оркестру;

- введення народного інструменту в симфонічних творах в якості солюючого;
- створення музики жанрів західного симфонізму для традиційного національного оркестру.

4. Як показав наведений у дослідженні аналіз різних сторін діяльності симфонічних оркестрів у сучасному Китаї, ці творчі колективи активно включені не лише до музично-культурного процесу, а й до соціокультурного процесу в цілому. Їх внесок до оновлення й збагачення культурного ландшафту Китаю здійснюється як на подієвому, так на змістовному рівні.

Репертуарна політика оркестрів, що реалізується у двох напрямках – долучення слухачів до шедеврів світової музики й просування творчості найбільш талановитих вітчизняних композиторів – забезпечує багатогранність наповнення звукового середовища країни й стимулює різні форми міжкультурної комунікації. Окрім своєї природної професійної діяльності, що має потужний вплив на соціум, китайські оркестри нерідко вдаються до дієвих мистецьких акцій, виступаючи зі своєрідними посланнями суспільству з актуальних для нього питань: збереження довкілля, історичної пам'яті, цінності національних традицій тощо. Переведення реакції на суспільно значущі події в площину творчого переосмислення, що здобуло поширення в сучасній китайській культурі, скріплює єдність різних елементів соціокультурного простору.

5. Функціонування симфонічної музики потребує багаторівневої ретельної організації: від підготовки кваліфікованих кадрів виконавців та композиторів до забезпечення донесення музичних творів до слухача. У Китайській Народній Республіці здійснюються значні зусилля для створення необхідної для цього мистецької інфраструктури, причому більшість її об'єктів фінансується в першу чергу через субсидії держави. Мистецька інфраструктура репрезентована

сукупністю підприємств і установ, організацій і майданчиків, будівель і віртуального простору, що створюють умови для провадження мистецької діяльності. У містах сучасного Китаю функціонує низка Центрив виконавських мистецтв та інших концертних залів, у яких мають можливість ефективно здійснювати свою роботу симфонічні оркестри.

На нинішньому етапі культурного процесу особливо важливими є зусилля по просуванню музики китайських композиторів як шляху ствердження національної культури. Постійна увага до симфонічної музики надалі залишається важливою складовою стратегії роботи Народного музичного видавництва та інших музичних видавництв Китаю.

Симфонічна музика постає як дієвий елемент різних полів (субпросторів): мистецького, соціального, інформаційного, освітнього, інфраструктурного, – виступаючи як чинник збагачення соціокультурного простору сучасного Китаю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Соціокультурні умови розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ - початку ХХІ століть // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 113-118.
2. Афоніна О. С. Часопросторові виміри української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури / НАКККіМ. Київ, 2011. № 26. С. 60-67.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234-407.
4. Берегова О., Муха А., Шип С. Китайсько-українські музичні зв'язки // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 403-407.
5. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
6. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
7. Библер, В., Ахутин, А. Диалог культур. Новая философская энциклопедия. Москва : Мысль, 2000-2001.
<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b0ec713aa8c5cb31f681b0>
8. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система // Студії мистецтвознавчі. 2009. № 2. С.107-111.

9. Боас Ф. Эволюция или диффузия? // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 343-347.
10. Богатая Л. Н. Многомерное мышление в контексте развития представлений о многомерности // Философия мышления : [сб. ст.] / ред.кол. Л.Н.Богатая, И.С.Добронравова, Ф.В.Лазарев; отв. ред. Богатая Л.Н. Одесса : Печатный дом, 2013. С. 131-163.
11. Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики / пер. с франц. ; отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. Москва : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. 576 с.
12. Бурдьё П. Социология политики / пер. с франц.; сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. Москва : Socio-Logos, 1993. 331 с.
13. Водолажская Т. В., Кацук Н. Л. Поколения как субъекты социокультурного пространства: постановка проблемы и возможности исследования // Социологическое знание и социальные процессы в современном белорусском обществе: Сб. статей / Ин-т социологии НАН Беларуси. Минск, 2005. С. 30-42.
14. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / Ред. И. Тукова. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
15. Го Хао. Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке : дисс. ...канд. иск. / 17.00.02 – Музыкальное искусство; РГПУ им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2018. 158 с.
16. Го Циюн. Исследования современного конфуцианства в КНР / пер. А. Калкаевой // Проблемы Дальнего Востока. 2008. № 1. С. 119-133.

17. Головаха Е. И. Жизненная перспектива и ценностные ориентации личности // Психология личности в трудах отечественных психологов. Санкт-Петербург : Питер, 2000. С. 256-269.
18. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
19. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ...канд. иск. / 17.00.02 – Музыкальное искусство; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки». Н. Новгород, 2017. 24 с.
20. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ...канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.
21. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. С. 67-78.
22. Дивеева Г. Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая // Общество. Среда. Развитие (TERRA HUMANA). 2014. № 3. С. 68-71.
23. Дрожжина М. Н. О роли традиционных инструментов в опусах композиторов молодых национальных композиторских школ // Вестник музыкальной науки. 2017. № 4 (18). С. 63-69.
24. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е начало 80-х гг.). Киев : Музична Україна, 1986. 186 с.

25. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. ...канд. мист. Харків, 2007. 207 с.
26. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. Санкт-Петербург : Питер, 2005. 2-е изд., перераб. и дополн. 474 с.
27. Ионин Л.Г. Основания социокультурного анализа. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 151 с.
28. Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. Изд.3-е. – М.: Издат. корпорация “Логос”, 2000. – 432 с.
29. Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : сб. ст. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. 576 с.
30. Кіктенко В. О. Ідеї Сі Цзіньпіна про соціалізм з китайською специфікою в нову епоху: оновлення офіційної ідеології КПК // Китаєзнавчі дослідження. 2021. № 4. С. 5-25.
31. Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної партії Китаю в Період політики реформ і відкритості // Модерні ідеології Сходу : монографія. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 47–124.
32. Кіктенко В. О. Перегляд засад синології і реконструкція китайської культури в поглядах «нових конфуціанців» // Східний світ. 2014. № 4. С. 156-161.
33. Кіктенко В. О. Роль теорії “м’якої сили” в створенні нового образу Китаю // Китаєзнавчі дослідження. 2015. №1–2. С. 39–50.
34. Кірносова Н. А. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури // Україна–Китай. 2018. № 14. С. 70-72.
35. Книгарь. Київ, 1917. № 1. С. 1.

36. Конончук Д. В. Конфуцианская культурная парадигма // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. № 3. С. 136-144.
37. Конфуцій. Вислови / пер. Я. В. Житіна. Харків : Фоліо, 2019. 209 с.
38. Кроскультурна взаємодія: теорія, методологія, практика : монографія / за заг. ред. А. К. Солодкої. Миколаїв : Іліон, 2014. 204 с.
39. Крымский С. Б. Строй культуры: хронотопы и символы // Collegium. 1993. № 1. С. 23–36.
40. Кучинская Т. Н. Социокультурная идентичность Китая в эпоху глобализации // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. Вып. 14. С. 149-153.
41. Кучинская Т. Н. Философско-культурологическое осмысление социокультурного пространства в условиях транснационального межкультурного взаимодействия // Вестник Забайкальского государственного университета : Философские науки. 2013. № 06 (97). С. 122-128.
42. Ластовецька-Соланська З. Нотовидавництво як сегмент музичної інфраструктури України у фокусі суспільних потреб сьогодення // Українська музика / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. № 3-4 (33-34). С. 5-11.
43. Ли Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 269-273.
44. Ли Юе. Историкографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков // Вестник Кемеровского ГУКИ. 2017. № 40. С. 215-225.

45. Линник М., Пономаренко В. «Музична Україна» // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 605-606.
46. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : автореф. дис. ...канд. мист. (доктора філософії). 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 18 с.
47. Лі Цзінь. Інтегративні фактори розвитку сучасної китайської фортепіанної школи (на матеріалі українсько-китайських музичних зв'язків). дис. ...канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2012. ____ с.
48. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Ю. М. Лотман. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. С. 150-390.
49. Лотман Ю. О динамике культуры // Ю. М. Лотман. Семиосфера. Санкт-Петербург : «Искусство–СПБ», 2000. С. 647-661.
50. Лотман Ю. О семиосфере // Ю. М. Лотман. Статьи по семиотике и топологии культуры : избр. статьи в 3-х томах. Т. 1. Таллин : Александра, 1992. С. 11-24.
51. Ло Чжихуэй. История Харбинского симфонического оркестра // Известия Российского гос. пед. университета им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2015. № 175. С. 125-128.
52. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2003.

53. Лой А. Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». Київ : Наукова думка, 1978. 135 с.
54. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. канд. мист. / 17.00.03 – Музичне мистецтво; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.
55. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття // Українська музика. 2016. № 2 (20). С. 45-54.
56. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
57. Лю Лянь. Развитие китайского музыкального искусства в европейской традиции (конец XIX – начало ХХІ вв.) // Культура народов Причерноморья / Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського. 2012. № 236. С. 148-152.
58. Лю Чженьюй. Методологические проблемы исследования китайских социокультурных новаций // Вестник Забайкальского государственного университета : Философские науки. 2013. № 5 (96). С. 110-116.
59. Лю Чженьюй. «Социокультурное пространство» в контексте изменения политической активности китайского государства // Вестник Забайкальского государственного университета : Философские науки. 2011. № 4 (71). С. 31-35.
60. Лю Чженьюй, Абрамов В. А. Китайское «социокультурное пространство» и его изменяющиеся региональные границы // Вестник Забайкальского государственного университета : Философские науки. 2012. № 7 (86). С. 103-110.

61. Ляшенко І.Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй // Українська художня культура / За ред. І.Ляшенка. К.: Либідь, 1996. С.53-76.
62. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
63. Малиновський Б. Научные принципы и методы исследования культурного изменения // Антология исследований культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. Т. 1. Интерпретация культуры. С. 371-384.
64. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
65. Мартинюк Т.В. Антропологічний та жанровий аспекти сучасного мистецького простору Запоріжжя в контексті проблеми культурних сценаріїв / Матеріали 6-ї Міжнар. наук.-тв. конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології». Київ, 2012. С. 48-50.
66. Мартинюк Т.В. Міждисциплінарні методологічні тенденції в українській музичній регіоніці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Випуск 129. Київ, 2020. С. 26-41.
67. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : дис. ...канд. мист. / 17.00.03 – Музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 245 с.
68. Михальченко М. Філософія освіти і соціокультурна теорія // Філософія освіти. 2005. № 1. С. 38-51.

69. Моль А. Социодинамика культуры / Пер. с фр., вст. статья, ред. и прим. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. Изд. 3. 416 с.
70. Мосалев Б. Г. Социокультурное многообразие: Опыт целостного осмысления / Б.Г. Мосалев ; Моск. гос. ун-т культуры. – М. : МГУК, 1998. – 168 с.
71. Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : дисс. ...доктора философских наук / Рос. ун-т дружбы народов. Москва, 2003. 286 с.
72. Никитина И.П. Глубина художественного пространства как феномен культуры // Философские исследования. 1997. № 2.
73. Орлова Е. В. Социокультурное пространство: к определению понятия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 7. С. 149-152.
74. Пивоваров Л. А., Абрамова Н. А. Китайское социокультурное пространство и его объективация в научных категориях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2016. № 5(67). С. 158-161.
75. Піпченко Н. Інтернет-простір як інструмент політичної модернізації Китаю // Політичний менеджмент. 2013. № 1-2. С. 171-178.
76. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021. Вип. 60. С. 7-35.

77. Резник Ю. М. Социокультурный подход как методология исследований // Вопросы социальной теории. 2008. Т. II. Вып. 1 (2). С. 305-328.
78. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство : дис. ...канд. искусствовед. : 17.00.09 / Спб гуманит. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2006. 186 с.
79. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени / пер. с англ. Москва : Прогресс, 1985. 344 с.
80. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
81. Рогожа М. М. Селянський етос як феномен соціокультурного простору: український контекст // Мультиверсум. Філософський альманах / Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України. Київ : Центр духовної культури, 2006. Вип. 58.
82. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ...канд. мист. / 17.00.03 – Музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 177 с.
83. Рудакова И. В. Социокультурный подход как методологический принцип // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 11(85) С. 159-162.
84. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

85. Самчук М. М. Социокультурное пространство: структура и основные элементы // Известия ВолгГТУ. Волгоград, 2012. Т. 10. № 3 (90). С. 78-82.
86. Семенов Ю. Диффузия культурная // Культурология. XX век : словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 105–106.
87. Симфонический оркестр Циндао и Государственная филармония Узбекистана подписали соглашение о стратегическом сотрудничестве. 19 ноября 2019 г. URL : <https://podrobno.uz/cat/uzbekistan-i-kitay-klyuchi-ot-budushchego/simfonicheskiy-orkestr-tsindao-i-gosudarstvennaya-filarmoniya-uzbekistana-podpisali-soglashenie-o-st/> (Дата звернення 21.01.2021)
88. Синь Син. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь» Тан Дуна как отражение стилевого многообразия современной композиции // Художественное образование и наука. 2020. № 3 (24). С. 61-74.
89. Сіройч З., Новіков В. М. Розвиток сучасних китайських мегаполісів // Демографія та соціальна економіка. 2020. № 3 (41). С. 59-75.
90. Смирнов Б. Ф. (2017) Дирижерско-оркестровое искусство как социокультурное явление (к постановке проблемы) // Вестник культуры и искусств / Челябинская гос. академия культуры и искусств. № 1 (49). С. 72-78.
91. Степанова Н. И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты // Идеи и идеалы. Новосибирск, 2012. № 1(11). Т. 2. С. 130-136.
92. Суліменко О. Структура етнокультурного простору України: формування та взаємодія складових елементів : дис. ...канд. соціол. наук: 22.00.03 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004.

93. Сущенко М. А. «Новое конфуцианство» в общественно-политической жизни современного Китая // Вестник Кемеровского ГУКИ. 2015. № 32. С. 116-119.
94. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ...канд. мист. / 17.00.03 – Музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.
95. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Книга 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.
96. Сюта Б. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19-24.
97. Тарапата-Більченко Л. Г. «Базис» і «надбудова» китайської фортепіанної педагогіки // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 43-52.
98. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 120 с.
99. Ту Дуня. Параллели художественного развития оперного театра Европы и Китая : дис. ...канд. искусствоведения. 17.00.03 / Одес. гос. музык. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 171 с.
100. Уайт Л. Энергия и эволюция культуры // Антология исследований культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. Т. 1. Интерпретация культуры. С. 439-464.

101. Філософія / За заг. ред. Горлача М. І., Кременя В. Г., Рибалка В. К. Харків : Консум, 2000. 672 с.
102. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. Москва : Политиздат, 1991. С. 95-102.
103. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века : дисс. ...канд. искусствовед: 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 218 с.
104. Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція в кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021. Вип. 60. С. 126-150.
105. Цзо Чженьгуань. Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 334 с.
106. Ци Минянь, Абрамова Н. А. Традиционная китайская культура и формирование социокультурного пространства Китая // Вестник ЧитГУ. 2010. № 8 (65). С. 26-32.
107. Цукерман В. С. Единое социокультурное пространство: аспекты рассмотрения // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 2 (18). С. 49-55.
108. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ...докт. мист. / 17.00.03 – Музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 34 с.

109. Чжан Личжэнь «Седая девушка» – первая китайская национальная опера // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361-365.
110. Чжао Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая // Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 245-250.
111. Чжао Сяолин. Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве // Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2021. Том 14. Выпуск 12. С. 2826-2831.
112. Чжао Хуайчао. Дирижерское искусство Хуан Сяотуна в контексте российско-китайских культурных связей // Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2021. Том 14. Выпуск 12. С. 2832-2839.
113. Чжан Чао. Фортепианный концерт «Жёлтая река» (первая и вторая части): музыкальный анализ и методические рекомендации // Современное педагогическое образование. 2018. № 6. С. 226-230.
114. Чжен В. Конфуціанський складник трансформації китайського суспільства в період «реформ та відкритості (1978-2013 рр.)»: дис. ...канд. іст. наук. 07.00.02 – Всесвітня історія / Інститут всесвітньої історії НАН України. Київ, 2021. 241 с.
115. Чжу Чанлей. Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике : дис... канд. искусствовед.: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. Киев, 2006. 203 с.
116. Чэнь Цзэкан. Современная трактовка жанра концерта в творчестве Тан Цзяньпина: концерт для ударных инструментов «Cang Cai» // Культура, образование и экономическое развитие современного общества. Москва : Издательский дом «Научная библиотека», 2020. С. 65-76.

117. Чэнь Сицзэ. О системе обучения дирижеров в Китае (методические наблюдения) // Художественное образование и наука. 2021. № 1 (26). С. 24-29.
118. Чэнь Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности : дис. ...канд. искусствовед. / 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2021. 270 с.
119. Шевчук О. Видавництва музичні // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 346-349.
120. Шехтер Т. Е. Искусство как реальность: очерки метафизики художественного. СПб. : Астерион, 2005. 258 с.
121. Шехтер Т. Художественное пространство как сфера бытования искусства // Метафизические исследования. 1998. № 6. С. 340-352.
122. Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка. Москва : Издательская группа URSS, 2009. Изд. 2. 208 с.
123. Шматко Н. А. «Социальное пространство» Пьера Бурдьё // Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики / пер. с франц. ; отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н. А. Шматко. Москва : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. С. 554-576.
124. Шэнь Хайсюн. Си Цзиньпин и политика реформ и открытости / пер. с китайского К. Барабошкина. Москва : Шанс, 2021. 799 с.
125. Ян Цзюнь. Діяльність китайських симфонічних оркестрів у збагаченні сучасного соціокультурного простору КНР // Культура України. Харків, 2022. Вип. 76.
126. Ян Цзюнь. Мистецька інфраструктура у функціонуванні симфонічної музики в сучасному Китаї // Трансформація музичної освіти і культури:

традиція та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р., м. Одеса), присвяченої пам'яті засновників музичної культурології в Україні І.А. Котляревського, І.Ф. Ляшенка та О.Г. Костюка.

127. Ян Цзюнь. Музичні видавництва у національному соціокультурному просторі (досвід України та Китаю) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Культурологія. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 159-164.
128. Ян Цзюнь. Симфонічна музика сучасного Китаю: виконавський вимір // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. Riga, 2021. No. 2. С. 191-197.
129. Ян Цзюнь. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29.
130. Ян Цзюнь. Тенденції розвитку симфонічної музики в КНР доби політики реформ та відкритості // Захід-Схід: культура та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, присвяченій пам'яті Володимира Ребікова та Вітольда Малишевського (25-26 вересня 2021 року, м. Одеса). Одеса : Астропринт, 2022. С. 297-298.
131. Ян Цзюнь. Хуан Цзи та Сяо Юмей як засновники традиції китайського симфонізму // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.] ; М-во культ. та інформ. політики України ; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової ; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса : Астропринт, 2021. С. 226-227.

132. Ян Цзюнь. Чинники становлення симфонічної музики Китаю // Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації в галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 303-304.
133. Янь Цзянань, Юнусова В. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2018/4 (24). С. 60-73. http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_5_Yan_Jianan_Yunusova_Xu_Changjun.pdf
134. Янь Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-российский музыкальный альманах. 2020. № 2 (39). С. 55-63.
135. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: автореф. дисс. ...канд. иск. / 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2021. 27 с.
136. Янь Чао. Трансформація модусу європейського драматичного театру в китайській розмовній драмі: дис. ...канд. мист. 17.00.02 – театральне мистецтво / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2019. 289 с.
137. Янь Ян. Визначальні аспекти формування диригентського виконавства в Китаї // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021. Вип. 60. С. 184-199.
138. Янь Ян. Пути развития Шанхайского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания) // European Journal of Arts. 2019. № 3. С. 55-62.

139. Luo M. Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: The case of the Shanghai Symphony Orchestra // *International Journal of Cultural Policy*. 2018. Vol. 24. № 4.
140. Beals R. Acculturation / Ralf L. Beals // *Anthropology Today*. Chicago, 1953. P. 621-641.
141. Chen Nan, Li Fusheng. Bringing music to gourmets (2013). URL : https://www.chinadaily.com.cn/travel/2013-12/21/content_17188721.htm (Дата звернення 18.05.2021)
142. Cheung, Joys Hoi Yan. Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937 : A dissertation ... for the degree of Doctor of Philosophy (Music: Musicology). The University of Michigan, 2008. 538 p.
143. Chinese Music Dictionary (Revised Edition) (2021) URL: <http://en.cnpubg.com/book/article/index/id/52.html>
144. CNSO holds concert to mark Li Delun centenary 2017-06-07 http://en.chinaculture.org/2017-06/07/content_1017073.htm (Дата звернення 18.06.2020)
145. Enrico Chapela <https://web.archive.org/web/20150524213731/http://www.imer.mx/opus/locutores-y-conductores/conductores/enrico-chapela/>
146. Fedina Zhou (2019) Message from the President of the Shanghai Symphony Orchestra on the occasion of the 140th Anniversary Celebration Year https://www.shsymphony.com/anniversary/index_en.html (Дата звернення 10.11.2020)
147. From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (1979) (2009) *The New York Times. Baseline & All Movie Guide*. June 10, 2009. URL:

- <https://web.archive.org/web/20090611030533/http://movies.nytimes.com/movie/226379/From-Mao-to-Mozart-Isaac-Stern-in-China/details> (дата звернення 19.07.2021).
148. Guangxi Culture & Art Center <https://www.archdaily.com/901449/guangxi-culture-and-art-center-gmp-architects>
149. Kepper J. Musikedition im Zeichen neuer Medien: Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben. Norderstedt : BoD – Books on Demand, 2011. 403 s.
150. Malm, William P. Japanese music. URL: <https://www.britannica.com/art/Japanese-music>
151. Malm, William P. Chinese music. URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music>
152. Our history. Institute with a cultural mission. URL : <https://www.universaledition.com/our-history>
153. Shanghai Hongqiao Performing Arts Center / BAU Brearley Architects + Urbanists <https://www.archdaily.com/919652/shanghai-hongqiao-performing-arts-center-bau> (дата звернення 15.10.2021).
154. Smith C. China holds its first Li Delun National Conducting Competition. 2012. URL: <https://www.gramophone.co.uk/other/article/china-holds-its-first-li-delun-national-conducting-competition> (дата звернення 14.08.2021).
155. Sun Ye. A concert in the key of the environment (2013) https://www.chinadaily.com.cn/entertainment/2013-06/06/content_16574913.htm (Дата звернення 14.05.2021)
156. «Symphony of Mountains and Rivers – Oil Painting and Landscape Research Exhibition in Southern China» opened at the National Centre for the Performing

- Arts. 2022-04-04. https://www.laitimes.com/en/article/3iw04_3z112.html (дата звернення 29.04.2022).
157. Wang Hanlu. UN recognizes China's northeastern Harbin as «Music City». 2010 URL: <http://en.people.cn/90001/90776/90882/7041463.html> (дата звернення 21.07.2021).
158. Xu Wei. Weekly Radio Concert celebrates its 35th anniversary. 2017-09-25. <https://www.shine.cn/news/metro/1709254189/>
159. Zhang Qian. Orchestra to open season in new concert hall. August 8, 2014. <https://archive.shine.cn/feature/art-and-culture/Orchestra-to-open-season-in-new-concert-hall/shdaily.shtml>
160. 江苏大剧院 (Великий театр Цзянсу) Jiangsu Centre for the Performing Arts <http://www.jiangsutravel.us/jiangsu-centre-for-the-performing-arts>
161. 学党史、忆初心、跟党走—长沙交响乐团在上海开展党史教育活动 (Вивчаючи історію партії, згадуючи первісне серце та слідуючи за партією – Симфонічний оркестр Чанша запускає просвітницькі заходи в Шанхаї з історії партії) URL: <http://www.hunanso.cn/ltdt/ltxw/531.html> (дата звернення - 15.03.2022).
162. 郭文景 (Guo Wenjing) – 山之祭 (The Rite of Mountains Op. 47).北京 (Beijin): 人民音乐出版社 (People's Music Publishing House), 2010. 109 p. + CD (Го Веньцзін. Обряд (свято) гір Op. 47. Пекін : Народне музичне видавництво, 2010. 109 с. + CD)
163. 中国音乐产业发展报告2016. 人民音乐出版社, 2017. Звіт про розвиток музичної індустрії Китаю 2016 р. Народне музичне видавництво, 2017. 205 с. [китайською мовою]. [китайською мовою].

164. 探索文化发展新道路 开创文化建设新局面——党的十六大以来我国文化体制改革成就综述. 新华网 (Короткий виклад досягнень реформи культурної системи Китаю після XVI з'їзду Комуністичної партії Китаю). Народний інтернет. URL: http://www.china.com.cn/policy/txt/2011-10/13/content_23610636.htm [китайською мовою].
165. 李 静. 萧友梅与北大音乐传习所 (Лі Цзін. Сяо Юмей і Музичний інститут Пекінського університету // Журнал Пекінського університету (філософія і соціальні науки). Березень 2004. Том 41. Вип. 2) URL: <https://web.archive.org/web/20170305002836/http://web5.pku.edu.cn/xbss/Content/Chinese/Content/2004/xiaoyoumeiyubeida.htm> [китайською мовою].
166. 刘靖之. 中国新音乐史论(增订版), 香港: 中文大学出版社, 2009 : 853. (Лю Цзінчжі. Історія нової китайської музики. Гонконг : Видавництво Китайського університету, 2009. 853 с.) [китайською мовою].
167. 刘靖之. 抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2000(3) : 7-10. Лю Цзінчжі. Плагіат, імітація, трансплантація – три стадії розвитку китайської Нової музики // Вісник Нанкінського інституту мистецтва. Нанкін, 2000. № 3. С. 7-10. [китайською мовою].
168. 梁茂春. 中国交响音乐博览会. 人民音乐出版社. 北京 : 2010 : 883 (Лян Маочунь. Виставка сучасної китайської симфонічної музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 2010. 883 с.).
169. 梁茂春 中国当代音乐 1949-1989 Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chuban She. 2004 (Лян Маочунь. Сучасна китайська музика. Шанхай, 2004) [китайською мовою].

170. 马大。 20世纪中国大众音乐教育[M]. 上海, 2002 年。 353 页 (Ma Da. Китайське масове музичне виховання в ХХ ст. Шанхай, 2002. 353 с.) [китайською мовою].
171. 面向21世纪教育振兴行动计划 (План дій щодо відновлення освіти в ХХІ столітті) [китайською мовою].
172. 劉啟寶 中國應該更加積極地在海外推廣其文化。(Лю Цібао. Китай повинен активніше просувати свою культуру за кордоном). Синьхуа Новини. URL: <http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.xinhuanet.com/> [китайською мовою].
173. 我国文化体制改革历程 (Процес реформування системи культури Китаю). China Net. URL: <http://news.sina.com.cn/c/2006-04-03/16239518895.shtml> [китайською мовою].
174. 20世纪中国中小学课程标准教学大纲汇编—音乐美术劳技卷》北京: 人民教育出版社, 2001, 488页 (Складання стандартної програми для китайської початкової та середньої школи в ХХ столітті // Музика, образотворче мистецтво, праця та навички. Пекін: Народне освітнє видавництво, 2001. 488 с.) [китайською мовою].
175. 夏君香 长沙音乐厅今年将举行11场公益演出 向五大特殊群体推出特惠票 (Ся Цзюньсян. Концертний зал Чанша цього року проведе 11 публічних виступів і запропонує спеціальні квитки для п'яти спеціальних груп) http://hunan.ifeng.com/a/20190426/7410023_0.shtml
176. 蕭友梅《黃今吾的〈懷舊曲〉》見《蕭友梅全集·第1卷·文論專著卷》, 頁387 (Сяо Юмей. «Ностальгічна пісня» Хуан Цзи // Сяо Юмей. Повне зібрання творів. Том 1. С. 387) [китайською мовою].

177. 中国的文化与音乐本质 2002-第三期 Природа в китайской культуре и музыке [материалы рубрики] // Китайская музыка. 2002. № 3.
178. 现代社会应重新认识«文化力» (Сучасне суспільство має оновити знання про «силу культури»). China Net. [URL: <http://www.ccprc.bnu.edu.cn/bencandy.php?fid=4&id=695> [китайською мовою]].
179. 徐晓明交响序曲-大江东流 (Сюй Сяомін. Симфонічна увертюра «Плин великої ріки на схід». Народне музичне видавництво, 2018) [китайською мовою].
180. 唐建平. 提纯音乐境界, 承担更多文化责任 — 关于《后土》的创作思考 // 艺术评论. 2013. № 7. С. 26–28. (Тан Цзяньпін. Удосконалення сфери музики, прийняття на себе більших культурних обов'язків — роздуми про створення «Хоуту») [китайською мовою].
181. 艺术活动 (Художня діяльність) https://www.chncpa.org/yspj_260/ (Дата звернення 21.02.2022)
182. 艺术教育 (Художня освіта) <https://www.shanghaiconcerthall.org/artEducationDes?param=1&type=0&category=0&t=1655502416155> (Дата звернення 19.02.2022)
183. 公告 | 湖南交响乐团正式更名为长沙交响乐团! (Хунаньський симфонічний оркестр офіційно змінив назву на Чаншаський симфонічний оркестр) <http://www.hunanso.cn/ltdt/ltxw/470.html>
184. 蔡萌 大力发扬弘和传播中国当代音乐 (中国当代作曲家音乐图书馆》系列活动 // 中国音乐教育。2007年8月) Цай Мен. Активно просувати й поширювати китайську сучасну музику

(серія заходів «Музичної бібліотеки сучасних китайських композиторів») // Китайська музична освіта. Серпень 2007 [китайською мовою].

185. 錢仁康 《黃自的音樂與生活》，北京：人民音樂出版社，1997年。(Цянь Ренкан. Музыка і життя Хуан Цзи. Пекін : Народне музичне видавництво, 1997) [китайською мовою].
186. 張西關，洪永平。 中國文化法律法規和製度 (Чжан Сігуань, Хун Юнпін. Китайські культурні закони, правила та системи. Пекін, 1998. 100 с.) [китайською мовою].
187. 啟阳：“文化中国”品牌将啟展至中啟文化各方面 (Чжао Ян. Бренд «Культурний Китай» охоплює різні аспекти китайської культури). Chinanews. URL: <http://www.chinanews.com/hr/2011/02-19/2854872.shtml> [китайською мовою].
188. 中国已全面完成国有文化单位转企改制 . 中国经济网 (Чжань Го Цзіньчао. Китай повністю завершив перетворення державних культурних одиниць в підприємства). China News Network. URL: http://www.ce.cn/culture/gd/201210/25/t20121025_23785871.shtml [китайською мовою].
189. 郑力刚杜鸣心 - 小提琴协奏曲 (Чжен Ліган. Ду Мінсінь: Концерт для скрипки) URL: <http://www.yueqiziliao.com/mjmq/2022111394.html>
190. 明言。中国新音乐。人民音乐出版社，2012 年，909 页。(Ян Мін. Нова музика Китаю. Пекін : Китайське народне музичне видавництво, 2012. 909 с.)
191. https://en.chncpa.org/whatson/zdyc/202204/t20220401_241816.shtml

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, в яких опубліковано основні результати дисертації

у фахових виданнях:

Ян Цзюнь. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29. С. 91-97. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248789>

Ян Цзюнь. Музичні видавництва у національному соціокультурному просторі (досвід України та Китаю) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Культурологія. Рівне: РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 159-164. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.513>

Ян Цзюнь. Діяльність китайських симфонічних оркестрів у збагаченні сучасного соціокультурного простору КНР // Культура України. Харків, 2022. Вип. 76. С. 64-70. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.07>

у закордонному науковому виданні:

Ян Цзюнь. Симфонічна музика сучасного Китаю: виконавський вимір // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. Riga, 2021. №. 2. С. 191-197. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-25>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

Ян Цзюнь. Чинники становлення симфонічної музики Китаю // Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації в галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 303-304.

Ян Цзюнь. Хуан Цзи та Сяо Юмей як засновники традиції китайського симфонізму // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність: матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.]; М-во культ. та інформ. політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса: Астропринт, 2021. С. 226-227.

Ян Цзюнь. Тенденції розвитку симфонічної музики в КНР доби політики реформ та відкритості // Захід-Схід: культура та сучасність: матеріали

Міжнародної науково-творчої конференції, присвяченій пам'яті Володимира Ребікова та Вітольда Малишевського (25-26 вересня 2021 року, м. Одеса). Одеса : Астропринт, 2022. С. 297-298.

Ян Цзюнь. Мистецька інфраструктура у функціонуванні симфонічної музики в сучасному Китаї // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р., м. Одеса), присвяченої пам'яті засновників музичної культурології в Україні І.А. Котляревського, І.Ф. Ляшенка та О.Г. Костюка.