

Національна музична академія України
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Ген Іно

УДК 785.11(4-15):781.68:78.071.2(510)"18-20"(043.3)

**ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКИХ ДИРИГЕНТІВ:
КРОСКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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



Ген Іно

Науковий керівник:

Іванніков Тимур Павлович,
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Ген Іно. Західноєвропейська оркестрова музика в інтерпретації китайських диригентів: кроскультурний контекст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Дисертацію присвячено вивченню особливостей інтерпретації китайськими диригентами сьогодення західноєвропейських оркестрових творів XIX – XXI століть у контексті проблеми кроскультурних мистецьких взаємодій. Визначено, що значні досягнення китайського виконавського мистецтва тісно пов'язані з масштабними соціально-політичними трансформаціями, які відбулися в країні наприкінці XX століття, а також з інтенсивними глобалізаційними процесами, які визначили культурний ландшафт сучасної епохи. Ці фактори сприяли тому, що за відносно короткий проміжок часу на світовій арені з'явилася плеяда талановитих китайських композиторів і виконавців, які демонструють надзвичайно високий рівень майстерності та глибоке художнє чуття, а концертні зали й оперні театри почали наповнюватися компетентною, освіченою аудиторією, що вимагає від музикантів високого рівня професійної підготовки. В рамках цього процесу надзвичайну роль відіграли європейські музичні традиції, які стали базисними для формування власне китайського музичного стилю як у композиторській, так і у виконавській діяльності.

Велика частина репертуару провідних китайських симфонічних оркестрів складається з творів саме західноєвропейських композиторів, виконання яких надає нове культурно-естетичне сприйняття. У цьому аспекті привертають увагу інтерпретації цих творів провідними китайськими диригентами зі світовими іменами. Водночас попри їхні значні творчі здобутки ані в китайському, ані в українському музикознавстві дотепер не

створено наукових розвідок, присвячених комплексному вивченню особливостей інтерпретації китайськими диригентами творів європейських композиторів. Проте саме така взаємодія є показником міжкультурного діалогу, що став принциповою умовою для існування музики в сучасному мистецькому просторі. А отже, зважаючи на успішність творчої реалізації китайських диригентів на світовій сцені, вивчення особливостей їх інтерпретацій європейської оркестрової музики виявляється **актуальним завданням** сучасної музикознавчої науки.

Об'єкт дослідження – європейська оркестрова музика XIX – XXI століть. **Предмет дослідження** – оркестрові твори європейських композиторів в інтерпретації китайських диригентів.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретацій оркестрових творів європейських композиторів китайськими диригентами в контексті взаємодії різних культурних традицій.

У дисертації вперше: визначено статус європейської оркестрової музики в системі китайської культури сьогодення; окреслено роль провідних концертних установ у процесі інституалізації академічного виконавського мистецтва Китаю (Пекін, Шанхай, Сіань) та проаналізовані їх репертуарні показники; систематизовано наявні виконавські версії оркестрових творів європейських композиторів під орудою китайських диригентів; здійснено аналіз європейських оркестрових творів (Шоста симфонія Л. Бетховена, Четверта симфонія Й. Брамса, Adagietto з П'ятої симфонії Г. Малера, «Римський карнавал» Г. Берліоза, «Море» К. Дебюссі, «Пінії Риму» О. Респігі, Марш №1 ре мажор Е. Елгара, «Болеро» та «Alborada del gracioso» М. Равеля, «Till Eulenspiegels» Р. Штрауса, «Contacts» К. Путца) в інтерпретації відомих китайських диригентів (Юй Луна, Люй Цзя, Ляо Браїана, Ху Юн'яня, Ліо Куокмана, Юй Цзі, Лінь Дає, Цзін Хуан, Чжан Сян); розглянуто творчість китайських диригенток (Чжен Сяоін, Чжан Сян, Лу Тянь) в контексті гендерної проблематики диригентської діяльності; уточнено зміст понять

«кроскультурна інтерпретація» та «західноєвропейська оркестрова музика» у контексті питань міжкультурної взаємодії в музиці.

Робота складається зі вступу, трьох розділів та висновків, де послідовно розкривається тема та вирішуються основні завдання дослідження.

У першому розділі «Європейська оркестрова музика в Китаї: кроскультурний вимір і музикознавчий контекст» осмислюється інтеграція західноєвропейської оркестрової музики в культурний простір Китаю як складний процес міжкультурної взаємодії, у межах якого історичні фактори розвитку та інституційні компоненти безпосередньо впливають на сучасну виконавську практику. Західноєвропейська симфонічна традиція при цьому функціонує як динамічна система, що переосмислюється відповідно до локальних естетичних, філософських та соціокультурних чинників.

Процес засвоєння західноєвропейської оркестрової практики музикування в Китаї характеризується тривалістю та етапністю. Перехід від ранніх контактних форм у XVI столітті до моделей сучасної рецепції західноєвропейської музики свідчить про рух від адаптації до активного формування власної версії оркестрової виконавської традиції, укоріненої в національному світогляді.

Інтерпретація західної оркестрової музики розглядається як результат особливої комунікації відмінних мистецьких середовищ. У китайському виконавстві західноєвропейська оркестрова музика виступає полем смислотворення, у якому універсальні жанрові та інтонаційні моделі зазнають внутрішньої трансформації під впливом різних чинників, зокрема – конфуціанської етики, специфічного розуміння часу та простору, циклічності мислення тощо. У результаті формується відмінний тип інтерпретаційної логіки, зорієнтований на актуалізацію музичного змісту в новому культурному середовищі, а не на реконструкцію європейського еталону. Осмислення міжкультурної комунікації актуалізувало використання терміна «кроскультурна інтерпретація» – типу виконавської практики, що виникає в

ситуації зустрічі різних культур та передбачає взаємну модифікацію як культурного простору інтерпретатора, так і смислу самого музичного твору.

Особлива увага приділяється поняттю «західноєвропейська оркестрова музика» – сукупності жанрових традицій, композиційних стандартів та естетичних парадигм, що сформувалися в межах європейської музичної культури та отримали розвиток у різних регіональних контекстах, зокрема у Північній Америці, Східній Європі тощо. Також виявляються синонімічні поняття, які позначають європоцентричну музичну модель (зокрема, західноєвропейська музика, європейська музика, західна класична музика, західна музика), що є особливо актуальним у контексті кроскультурних досліджень. Режим буття або модус західноєвропейської музики визначається як розгалужена система композиторських і виконавських практик, які спираються на спільні принципи композиції, оркестровки, драматургії та інтерпретації і демонструють векторність стильового розвитку.

Філософсько-естетичний аналіз засвідчив, що трансформація звучання західноєвропейської оркестрової музики в Китаї може бути результатом того, що симфонічний твір у сучасному світовому просторі дедалі частіше осмислюється як відкритий полілог між композитором, диригентом, оркестром і слухачем. У цьому процесі постать оркестрового диригента є визначальною, адже саме він координує звуковий процес та виступає головним медіатором між різними культурами. Через диригентську інтерпретацію реалізується баланс між художньою автентичністю західного репертуару та його розумінням в середовищі з відмінною культурною логікою.

У другому розділі «Трансформація європейського досвіду в оркестровій практиці Китаю: інституалізаційні аспекти та персональні виміри» важливим фактором розвитку академічних традицій у мистецтві Китаю визначено функціонування провідних концертних майданчиків та оркестрів, що підтримуються на державному рівні. Аналіз репертуару та персоналістичного виміру таких важливих інституційних осередків країни як Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайський симфонічний зал «Jaguar»,

Концертний зал міста Сіань доводить, що саме тут відбувається системне вкорінення європейського симфонічного репертуару в локальне середовище. Репертуарна модель співіснування класичного канону, романтичної традиції та сучасної музики забезпечує поступове розширення тембрового, жанрового й інтерпретаційного мислення музикантів та формування адекватної аудиторії. Водночас формується уявлення про кількісні та якісні параметри диригентської діяльності в країні. Численність диригентів китайського походження, які є визнаними у світі, визначає достатньо високий рівень оркестрової виконавської культури Китаю та окреслює перспективи подальшого її розвитку.

У третьому розділі дослідження «Інтерпретаційні особливості виконання оркестрових творів західних композиторів китайськими диригентами» проаналізовано інтерпретації обраних оркестрових творів західних композиторів провідними китайськими диригентами ХХ–ХХІ століть. Диригентська інтерпретація являє собою складний феномен, у якому віддзеркалюються глибинні зрушення у парадигмах культурної взаємодії та самоідентифікації. У цьому процесі китайське музичне середовище виявляє себе і як активний суб'єкт культурної дії, і як своєрідна лабораторія, у межах якої сьогодні апробуються нові моделі осмислення класичного симфонічного канону.

Підкреслено, що цей процес позначений тривимірністю культурних кодів: від копіювання західних зразків – до свідомого їх переозначування крізь призму традиційної китайської естетики. Компаративне зіставлення інтерпретацій західноєвропейських оркестрових творів китайськими диригентами виявляє диференційовану систему художніх стратегій, що проявляється у способах організації темпорального процесу, інтонаційного розгортання та оркестрової рівноваги. У трактуваннях Юй Луна, Люй Цзя та Чжан Сян європейський симфонічний канон (зокрема партитури Л. Бетховена, Й. Брамса, Г. Малера) та програмні оркестрові твори М. Равеля, К. Дебюссі, О. Респігі, Г. Берліоза набувають ознак пластичного звукового середовища,

відкритого до різних моделей акустичного конструювання: від насиченої, енергетично сконцентрованої звукової маси з виразною кульмінаційною вертикаллю до витончено стратифікованої фактури (Юй Лун), у якій мікродинамічні нюанси та темброва диференціація формують внутрішню драматургію. У цьому контексті Люй Цзя репрезентує тип інтерпретації, орієнтований на архітектонічну впорядкованість та пропорційність формотворення.

У творчості диригентів Ян Яна, Ліо Куокмана, Ляо Брайана, Ху Юн'яня особливого значення набувають параметри звукового потоку, комунікативної взаємодії та тембрової деталізації. Ян Ян формує континуальну модель музичного часу з акцентом на безперервності інтонаційного розвитку, тоді як Ліо Куокман реалізує гнучку систему координації оркестрового ансамблю, у якій диригентський жест набуває функції регулятора колективної енергії. Ляо Брайан поєднує аналітичну чіткість із виразною експресивністю звучання, а Ху Юн'янь зосереджується на тонкій роботі з тембровими шарами та мікродинамікою. Порівняння з інтерпретаційними моделями європейських маестро (Л. Бернстайн, С. Реттл, С. Орамо) виявляє зсув у бік інтегративного типу інтерпретації, в межах якого індивідуальна концепція узгоджується з ідеєю ансамблевої цілісності, що визначає своєрідність сучасної китайської диригентської школи.

Гендерний вимір у контексті дослідження репрезентує окремий вектор еволюції інтерпретаційних парадигм. Діяльність Чжен Сяоін засвідчує, що перші кроки жіночого диригентського лідерства у Китаї розгорталися в площині культурної педагогіки, виховання аудиторії та конструювання публічного простору симфонізму як фактору модерної китайської культури. Натомість траєкторія Чжан Сян і Лу Тянь відзначена відцентровою динамікою: вони впевнено інтегрувались у глобальні виконавські практики, контактуючи з провідними оркестрами й розширюючи межі репертуару до творів сучасних композиторів. Симптоматично, що у їхніх інтерпретаціях гендерний аспект утрачає домінантність, поступаючись місцем

концептуальній щільності фактурної драми й віртуозній тембровій палітрі, що остаточно закріплює статус жінки як професіонала, позбавленого фіктивних гендерних обмежень. У цьому відношенні прем'єрне виконання твору «Contacts» сучасного композитора Кевіна Путца в диригентській інтерпретації Чжан Сян може вважатися показовим, адже диригентці вдалося побудувати цілісну й органічну симфонічну концепцію з відповідними контрастами та енергетикою, що безумовно підкреслює її професійну майстерність та аполонічний модус диригентської творчості.

Важливим висновком дослідження є усвідомлення того, що симфонічне виконання у китайському культурному просторі XXI століття не є наслідуванням або спробою підлаштуватися під європейську традицію. Натомість воно формує самостійний вектор, де коди західної академічної культури накладаються на пласт національної звукової чуттєвості, прагнення до концептуальної рефлексії та стратегії самоствердження. Європейський оркестровий канон тут перетворюється на місце для культурного діалогу, що супроводжуються обміном семіотичних і естетичних ресурсів.

Доведено, що китайська диригентська інтерпретація європейської оркестрової музики у XX–XXI століттях не лише розширює виражальний горизонт локальної культури, але й актуалізує питання про нові моделі музичної комунікації, у яких живе мистецтво диригування стає символічним майданчиком самовиявлення нації в умовах глобалізованого світу.

Ключові слова: західноєвропейська оркестрова музика, музична культура Китаю, Схід – Захід, міжкультурний діалог, комунікація, китайські диригенти, інтерпретація, виконавство, академічні традиції, стильові аспекти, жанрові моделі, оркестр.

ABSTRACT

Geng Yinuo. Western European Orchestral Music in the Interpretation of Chinese Conductors: The Cross-Cultural Context – Qualifying scholarly work submitted as a manuscript.

Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 – Musical Art (Field 02 – Culture and Arts). Ukrainian National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the interpretative approaches adopted by contemporary Chinese conductors in performing Western European orchestral works of the nineteenth through twenty-first centuries within the broader framework of cross-cultural artistic interaction. It has been established that the major achievements of Chinese performing art are closely linked to the large-scale socio-political transformations that took place in the country at the end of the twentieth century, as well as to the intensive processes of globalization that shaped the cultural landscape of the modern era. These factors contributed to the emergence, within a relatively short period, of a constellation of gifted Chinese composers and performers on the world stage, whose artistry is marked by an exceptionally high level of professional mastery and profound artistic sensitivity; at the same time, concert halls and opera houses began to attract a competent and educated audience whose expectations demand the highest standards of musical training. Within this process, European musical traditions played an especially significant role, serving as a foundational basis for the formation of a distinctly Chinese musical style in both composition and performance.

A substantial proportion of the repertoire of China's leading symphony orchestras consists precisely of works by Western European composers, whose performance acquires new cultural and aesthetic meanings in this context. From this perspective, particular attention is drawn to interpretations of these works by leading Chinese conductors of international renown. At the same time, despite their

significant artistic achievements, neither Chinese nor Ukrainian musicology has, to date, produced scholarly studies devoted to a comprehensive examination of the specific features of Chinese conductors' interpretations of works by European composers. Yet it is precisely this kind of interaction that serves as an indicator of intercultural dialogue, which has become a fundamental condition for the existence of music within the contemporary artistic space. Accordingly, given the success of Chinese conductors on the international stage, the study of the distinctive features of their interpretations of European orchestral music emerges as a relevant task for contemporary musicological scholarship.

The object of the study is European orchestral music of the nineteenth through twenty-first centuries. The subject of the study is orchestral works by European composers as interpreted by Chinese conductors.

The aim of the study is to identify the specific features of Chinese conductors' interpretations of orchestral works by European composers in the context of the interaction between different cultural traditions.

For the first time in this dissertation, the following have been accomplished: the status of European orchestral music within the system of contemporary Chinese culture has been defined; the role of leading concert institutions in the process of institutionalizing China's academic performing arts (Beijing, Shanghai, Xi'an) has been determined, and their repertoire indicators have been analyzed; the available performance versions of orchestral works by European composers conducted by Chinese conductors, presented in the appendices to the dissertation, have been systematized; European orchestral works – Ludwig van Beethoven's *Symphony No. 6*, Johannes Brahms's *Symphony No. 4*, the *Adagietto* from Gustav Mahler's *Symphony No. 5*, Hector Berlioz's *Le Carnaval romain*, Claude Debussy's *La Mer*, Ottorino Respighi's *Pines of Rome*, Edward Elgar's *Pomp and Circumstance March No. 1 in D major*, Maurice Ravel's *Boléro* and *Alborada del gracioso*, Richard Strauss's *Till Eulenspiegel*, and Kevin Puts's *Contacts* – have been analyzed in the interpretations of prominent Chinese conductors (Yu Long, Lü Jia, Liao Brian, Hu Yongyan, Lio Kuokman, Yu Ji, Lin Daye, Jing Huang, and Zhang Xian); the artistic

activity of Chinese women conductors (Zheng Xiaoying, Zhang Xian, and Lu Tianyi) has been examined in the context of gender issues in conducting; and the meanings of the concepts *cross-cultural interpretation* and *Western European orchestral music* have been further specified in relation to questions of intercultural interaction in music.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, and conclusions, in which the topic is developed consistently and the principal research objectives are addressed.

Chapter One, *European Orchestral Music in China: The Cross-Cultural Dimension and the Musicological Context*, conceptualizes the integration of Western European orchestral music into China's cultural space as a complex process of intercultural interaction, within which historical factors of development and institutional components exert a direct influence on contemporary performance practice. Within this framework, the Western European symphonic tradition functions as a dynamic system, reinterpreted in accordance with local aesthetic, philosophical, and sociocultural factors.

The process through which Western European orchestral performance practice was assimilated in China is characterized by both duration and stage-by-stage development. The transition from the earliest forms of contact in the sixteenth century to contemporary models of reception of Western European music testifies to a movement from adaptation toward the active formation of an indigenous version of the orchestral performing tradition, one rooted in the national worldview.

The interpretation of Western orchestral music is regarded as the outcome of a particular mode of communication between distinct artistic environments. Within Chinese performance practice, Western European orchestral music emerges as a field of meaning-production in which universal generic and intonational models undergo internal transformation under the influence of various factors – in particular, Confucian ethics, a specific understanding of time and space, and a cyclical mode of thought. As a result, a distinct type of interpretative logic takes shape, oriented not toward the reconstruction of a European model, but toward the actualization of

musical meaning within a new cultural environment. Reflection on intercultural communication has brought to the fore the use of the term *cross-cultural interpretation* – a type of performance practice that arises in a situation of encounter between different cultures and presupposes the mutual modification both of the interpreter’s cultural space and of the meaning of the musical work itself.

Particular attention is given to the concept of *Western European orchestral music*, understood as the aggregate of genre traditions, compositional standards, and aesthetic paradigms that took shape within European musical culture and were subsequently developed in various regional contexts, including North America and Eastern Europe. The dissertation also identifies synonymous terms designating the Eurocentric musical model – in particular, *Western European music*, *European music*, *Western classical music*, and *Western music* – which is especially relevant in the context of cross-cultural research. The mode of being, or *modus*, of Western European music is defined as a ramified system of compositional and performance practices grounded in shared principles of composition, orchestration, dramaturgy, and interpretation, all of which reveal a directional logic of stylistic development.

The philosophical and aesthetic analysis has demonstrated that the transformation of the sound of Western European orchestral music in China may result from the fact that, in the contemporary global sphere, the symphonic work is increasingly understood as an open polylogue among the composer, the conductor, the orchestra, and the listener. Within this process, the figure of the orchestral conductor is of decisive importance, since it is the conductor who coordinates the sonic process and acts as the principal mediator between different cultures. Through conducting interpretation, a balance is achieved between the artistic authenticity of the Western repertoire and its comprehension within a cultural environment shaped by a different cultural logic.

Chapter Two, *The Transformation of European Experience in China’s Orchestral Practice: Institutional Aspects and Personal Dimensions*, identifies the functioning of leading concert venues and orchestras supported at the state level as an important factor in the development of China’s academic musical culture. An

analysis of the repertoire and the personal dimension of such major institutional centres as the National Centre for the Performing Arts in Beijing, the Jaguar Shanghai Symphony Hall, and the Xi'an Concert Hall demonstrates that it is precisely within these institutions that the systematic rooting of the European symphonic repertoire in the local environment takes place. The repertoire model, based on the coexistence of the classical canon, the Romantic tradition, and contemporary music, ensures the gradual expansion of musicians' timbral, generic, and interpretative thinking, while also fostering the formation of an adequate audience. At the same time, this process shapes an understanding of the quantitative and qualitative parameters of the country's conducting activity. The large number of conductors of Chinese origin who have achieved international recognition testifies to the sufficiently high level of China's orchestral performance culture and outlines the prospects for its further development.

Chapter Three of the dissertation, *Interpretative Features of the Performance of Western Composers' Orchestral Works by Chinese Conductors*, analyzes interpretations of selected orchestral works by Western composers as performed by leading Chinese conductors of the twentieth and twenty-first centuries. Conducting interpretation is understood here as a complex phenomenon in which profound shifts in the paradigms of cultural interaction and self-identification are reflected. Within this process, the Chinese musical environment emerges simultaneously as an active subject and as a laboratory for contemporary models of understanding the classical symphonic canon.

It is argued that this process is marked by a three-dimensionality of cultural codes: from the imitation of Western models to their conscious re-signification through the prism of traditional Chinese aesthetics. A comparative examination of Chinese conductors' interpretations of Western European orchestral works reveals a differentiated system of artistic strategies, manifested in the organization of temporal process, intonational unfolding, and orchestral balance. In the readings of Yu Long, Lü Jia, and Zhang Xian, the European symphonic canon – particularly the scores of Beethoven, Brahms, and Mahler – as well as the programmatic orchestral works of

Ravel, Debussy, Respighi, and Berlioz, appear as a plastic sonic environment open to different models of acoustic construction: from a dense, energetically concentrated sonic mass with a pronounced climactic vertical to an exquisitely stratified texture (as in Yu Long's interpretations), in which microdynamic nuance and timbral differentiation shape the inner dramaturgy. In this context, Lü Jia represents a type of interpretation oriented toward architectonic orderliness and proportionality of form.

In the artistic practice of conductors Yang Yang, Lio Kuokman, Liao Brian, and Hu Yongyan, particular significance is assumed by the parameters of sonic flow, communicative interaction, and timbral detail. Yang Yang shapes a continuous model of musical time, with emphasis on the uninterruptedness of intonational development, whereas Lio Kuokman realizes a flexible system of orchestral coordination in which the conducting gesture acquires the function of regulating collective energy. Liao Brian combines analytical clarity with marked sonic expressivity, while Hu Yongyan concentrates on subtle work with timbral layers and microdynamics. Comparison with the interpretative models of European maestros (L. Bernstein, S. Rattle, S. Oramo) reveals a shift toward an integrative type of interpretation, within which the individual concept is aligned with the idea of ensemble wholeness – a feature that defines the distinctiveness of the contemporary Chinese conducting school.

The gender dimension within the present study represents a separate vector in the evolution of interpretative paradigms. The activity of Zheng Xiaoying demonstrates that the first steps of female conducting leadership in China unfolded in the sphere of cultural pedagogy, audience cultivation, and the construction of a public space for symphonism as a factor of modern Chinese culture. By contrast, the trajectories of Zhang Xian and Lu Tianyi are marked by a centrifugal dynamic: they have confidently integrated themselves into global performance practice, collaborating with leading orchestras and expanding the boundaries of the repertoire toward contemporary composers. Significantly, in their interpretations the gender aspect loses its dominance, yielding instead to the conceptual density of textural

drama and a virtuoso timbral palette, thereby definitively consolidating the status of the woman conductor as a professional free from fictitious gender constraints. In this respect, the premiere performance of *Contacts* by the contemporary composer Kevin Puts, in Zhang Xian's conducting interpretation, may be regarded as especially indicative, since the conductor succeeded in constructing an integral and organic symphonic conception, shaped by corresponding contrasts and energy, which unequivocally underscores her professional mastery and the Apollonian mode of her conducting creativity.

An important conclusion of the study is the recognition that symphonic performance within the Chinese cultural space of the twenty-first century does not constitute imitation or an attempt to adapt itself to the European tradition. Rather, it emerges as an autonomous vector in which the codes of Western academic culture are superimposed upon a layer of national sonic sensibility, a striving for conceptual reflection, and strategies of self-assertion. The European orchestral canon is thus transformed into a site of cultural dialogue, accompanied by an exchange of semiotic and aesthetic resources.

Ultimately, the dissertation demonstrates that the Chinese conducting interpretation of European orchestral music in the twentieth and twenty-first centuries not only expands the expressive horizon of local culture, but also brings into focus the question of new models of musical communication, within which the living art of conducting becomes a symbolic platform for the nation's self-articulation in the conditions of a globalized world.

Keywords: Western European orchestral music, China's musical culture, East–West, intercultural dialogue, communication, Chinese conductors, interpretation, performance, academic traditions, stylistic aspects, genre models, orchestra.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Ген Іно. Марш № 1 ор. 39 Едварда Елгара в інтерпретації Лун Юй: компаративні аспекти // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2023. Вип. 46 С. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.673>
2. Ген Іно. Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48 С. 223–230. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.775>
3. Ген Іно. Європейська оркестрова музика у національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні: репертуарні та інтерпретаційні аспекти // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 49 С. 169–175. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.852>

Публікації у закордонних фахових виданнях, які індексуються у наукометричній базі Web of Science:

4. Ivannikov T., **Geng Yinuo**. “Adagietto” by Gustav Mahler in the performance practice of Chinese conductors: interpretative aspects // Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2025. LXX. № 1. P. 215–225. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.1.13>
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001599828800013>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1 ЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА В КИТАЇ: КРОСКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР І МУЗИКОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ.....	28
1.1 Європейська музика та культурна модернізація Китаю: історико- методологічний аспект.....	28
1.2 Проблема кроскультурної взаємодії в проєкції на китайське виконавське мистецтво.....	56
1.3 Трансформація модусу західноєвропейської оркестрової музики в китайському культурному контексті: жанрово-стильовий та виконавський вимір	89
Висновки до Розділу 1	107
РОЗДІЛ 2 ТРАНСФОРМАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ В ОРКЕСТРОВІЙ ПРАКТИЦІ КИТАЮ: ІНСТИТУАЛІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ТА ПЕРСОНАЛЬНІ ВИМІРИ	110
2.1 Західноєвропейська оркестрова музика у провідних концертних установах Китаю: репертуарні та інтерпретаційні аспекти	110
2.2. Стильові координати творчості видатних китайських диригентів	130
Висновки до Розділу 2.....	149
РОЗДІЛ 3 ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ ЗАХІДНИХ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЙСЬКИМИ ДИРИГЕНТАМИ.....	152
3.1 Європейські симфонічні партитури крізь призму інтерпретаційної стилістики китайських маестро.....	152
3.2 Програмна образність й жанрові контури одночастинних оркестрових творів у творчості китайських диригентів: вектори інтерпретації.....	175

3.3 Гендерний вимір інтерпретації: внесок китайських диригенток в освоєння західноєвропейського симфонізму.....	200
Висновки до Розділу 3.....	216
ВИСНОВКИ.....	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	223
ДОДАТКИ.....	247
Додаток А.....	247
Додаток Б.....	266

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Китайське виконавське мистецтво протягом останніх десятиліть стабільно привертає пильну увагу міжнародної спільноти. Його значні досягнення тісно пов'язані з масштабними соціально-політичними трансформаціями, що відбулися в країні наприкінці ХХ століття, а також з інтенсивними глобалізаційними процесами, які визначили культурний ландшафт сучасної епохи. Ці фактори сприяли тому, що за відносно короткий проміжок часу на світовій арені з'явилась плеяда талановитих китайських композиторів і виконавців, які демонструють надзвичайно високий рівень майстерності та глибоке художнє чуття, а концертні зали й оперні театри почали наповнюватися компетентною, освіченою аудиторією, яка вимагає від музикантів високого рівня професійної підготовки. В рамках цього процесу надзвичайну роль відіграли європейські музичні традиції, які стали базисними для формування власне китайського музичного стилю як в композиторській, так і виконавській діяльності та не втрачають значущості до сьогодні.

Саме тому дослідження статусу європейської оркестрової музики в Китаї є важливим питанням сучасного музикознавства, адже це дозволяє висвітлити значний вплив останньої на розвиток місцевої музичної культури, а також на глобальні процеси культурної взаємодії в цілому. У такому випадку європейська традиція виявляється транснаціональним феноменом, що активно інтегрується в китайський культурний контекст, зокрема через адаптацію репертуару і виконавських практик, і саме це потребує ґрунтовного аналізу з погляду теорії та практики міжкультурної комунікації. Дослідження взаємодії європейських музичних канонів з місцевими традиціями та естетичними настановами у виконавській проєкції дозволяє зрозуміти, яким чином західні мистецькі тенденції набувають нових форм у локальних контекстах. Враховуючи державну політику сучасного Китаю, в рамках якої активно підтримується розвиток класичної музики, остання інтегрується до

національної освітньої та культурної стратегії та починає, безперечно, впливати на формування сучасної китайської музичної ідентичності.

Історія розвитку академічної музики Китаю була нерівномірною, проте завжди мала зв'язок з європейськими музичними традиціями, про що свідчать численні дослідження. Так, музикознавець Ян Хунлунь зазначає, що європейська музика пройшла складний шлях до інтеграції у китайське суспільство, адаптувалася до національних умов і водночас сформувала вигляд сучасної китайської музичної культури [159]. Цей процес був зумовлений як зовнішніми політичними факторами, так і внутрішніми культурними потребами модернізації та глобалізації. І якщо втілення європейських традицій в китайській музичній творчості на композиторському рівні вже достатньо опрацьоване у численних наукових роботах, то виконавсько-інтерпретаційний шар залишається майже *terra incognita*, хоча і тут спостерігаються важливі процеси та результати творчості. Адже вагомим чинником, що визначає специфіку інтерпретаційної стратегії, виявляється національна й виконавська належність диригентів та музикантів-оркестрантів, адже саме вона суттєво ускладнює аналітичне осягнення отриманих художніх результатів.

Показовим є той факт, що велика частина репертуару китайських симфонічних оркестрів складається з творів західноєвропейських композиторів, виконання яких набуває в їхньому прочитанні дещо інакших культурно-естетичних сенсів та інтерпретаційних відтінків.

Втім, попри колосальні творчі здобутки китайських симфонічних оркестрів та їх диригентів ані в українському, ані у китайському музикознавстві дотепер немає наукових розвідок, присвячених комплексному висвітленню проблематики особливостей інтерпретації східними митцями оркестрових творів європейських композиторів. Проте саме така взаємодія є показником глибини міжкультурного діалогу – одного з ключових явищ сучасного музичного світу. А отже, зважаючи на численні успіхи китайських

диригентів на західній сцені, вивчення особливостей їхнього творчого методу виявляється **актуальним** завданням сучасної музикознавчої науки.

Об'єкт дослідження – європейська оркестрова музика XIX – XXI століть. **Предмет дослідження** – оркестрові твори європейських композиторів в інтерпретації китайських диригентів.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретацій оркестрових творів європейських композиторів китайськими диригентами в контексті взаємодії різних культурних традицій.

У відповідності до мети роботи були висунуті наступні **завдання**:

- виявити історико-методологічні чинники становлення та розвитку європейської оркестрової традиції у Китаї;
- окреслити специфіку кроскультурної взаємодії як проблеми музикознавчого осмислення в контексті китайського виконавського мистецтва;
- визначити філософські й естетичні параметри трансформації модусу європейської оркестрової музики у китайському культурному просторі;
- проаналізувати особливості репертуарної політики та інтерпретаційних стратегій у діяльності Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайського симфонічного залу «Jaguar» та концертного залу Сіаню;
- виявити концептуальні вектори інтерпретації європейської симфонічної спадщини у творчості Юй Луна, Люй Цзя, Ляо Браїана, Ху Юн'яня, Ліо Куокмана, Юй Цзі, Лінь Дає;
- визначити внесок китайських диригенток (Чжен Сяоін, Лу Тяньї, Цзін Хуан, Чжан Сян) у процес освоєння та інтерпретації європейського симфонізму крізь призму гендерного виміру.

Матеріалом дослідження стали аудіо- / відео записи обраних виступів китайських диригентів, зокрема Шоста симфонія Л. В. Бетховена (Юй Лун та Люй Цзя), Четверта симфонія Й. Брамса (Юй Лун та Люй Цзя), Adagietto з

П'ятої симфонії Г. Малера (Юй Лун, Л. Бернстайн, Ян Ян), «Римський карнавал» Г. Берліоза (Юй Лун та Ляо Брайан), «Море» К. Дебюссі (Юй Лун та Ху Юн'янь), «Пінії Риму» О. Респігі (Юй Лун, Ліо Куокман, Лінь Дас), Марш №1 ре мажор Е. Елгара (Юй Лун, С. Реттл, С. Орамо), «Болеро» та «Alborada del gracioso» М. Равеля у прочитанні Юй Луна, «Till Eulenspiegels» Р. Штрауса в інтерпретації Хуан Цзін та «Contacts» Кевіна Путца під керівництвом Чжан Сян. Окрім ґрунтовних аналітичних досліджень зазначених творів було опрацьовано велику кількість наявних у записах європейських опусів у виконанні різних китайських диригентів. Критерієм добору прикладів слугувала, з одного боку, їхній стильовий та жанровий аспект, що уможливило розкриття багатовимірності диригентської інтерпретації китайських митців, а з іншого – естетична цінність виконавських прочитань, здатних демонструвати характерні риси художнього почерку диригента в спектрі різномірних музичних контекстів, а також наявність записів.

Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні низки аналітичних підходів і методів (подані нижче відповідно до їхньої значущості для роботи):

– *кроскультурний аналіз*, що набуває статусу домінуючого інструменту в осмисленні інтеграційних процесів, уможливлуючи виявлення діалогічних моделей взаємодії європейської оркестрової традиції та локальних виконавських практик;

– *історико-генетичний метод*, який забезпечує реконструкцію процесів становлення симфонічного мистецтва Китаю, репертуарної політики, моделей музичної освіти як передумов сучасних інтерпретаційних практик;

– *системний метод*, що забезпечує цілісне бачення феномену європейської оркестрової музики як структурно організованої системи з відповідними очікуваннями до її втілення;

– *інфраструктурний аналіз*, що дозволяє дослідити роль значущих концертних залів Китаю як частини культурного простору країни;

– *просопографічний метод* у поєднанні з *індивідуально стильовим аналізом*, що дозволяє вивчати творчі біографії диригентів Китаю як окремого кола діячів мистецтва;

– *аналіз виконавських інтерпретацій* – орієнтований на розкриття темброво-драматургічної логіки конкретних музичних зразків, особливостей фразування, балансу оркестрових груп, метро-ритмічних показників, інтонаційних домінант, особливостей втілення образів;

– *компаративний метод*, спрямований на порівняння виконавських прочитань одних і тих самих творів різними диригентами (як китайськими, так і європейськими/американськими), що уможливорює виявлення параметрів кроскультурної рецепції;

– *стилістичний аналіз*, покликаний репрезентувати стильову палітру трактувань та оцінити ступінь наближення до європейських виконавських канонів чи, навпаки, віддаленості, що зумовлена специфікою китайського естетичного досвіду;

– *метод теоретичного узагальнення*, що відіграє роль інтегративного інструменту, синтезуючи здобуті спостереження в системну картину закономірностей функціонування й адаптації європейського симфонічного спадку в Китаї;

– елементи *статистичного методу*, який застосовується фрагментарно, передусім для фіксації кількісних параметрів в аналізі репертуару – зокрема частоти появи творів західних композиторів у програмах провідних китайських оркестрів та інституційних установ.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових публікаціях українських, американських, французьких та китайських вчених, а також публіцистичних роботах та базах даних. Це:

- роботи, в яких вивчаються питання історичних витоків і засвоєння європейської музики в Китаї (Gong Hongyu [150, 151]; Hon-Lun Yang [159]; Joys Hoi Yan Cheung [169]; Lee Ming-Yen [182]; Liu Ching-chih [186]; Luo

Mengyu [189, 190]; Melvin Sheila та Jindong Cai [192]; E. Plafcan [203]; Qian Han [204]; I. К. Ф. Вонг [220]; Тан Ядін [234];

- дослідження кроскультурної комунікації, глобалізаційних впливів, діалогу культур: Є. Бистрицький [8], О. Берегова та ін. [1, 3, 4, 5]; Ван Ся [11], Гуй Цзюньцзе [21, 23, 24, 25]; С. Грабовський [20], Є. Єдлицький [29], О. Злотник [35], І. Ляшенко [56]; Б. Сюта [86, 87]; І. Пясковський [70], В. Редя [71]; О. Самойленко [73, 74]; Т. Сулятицька [80]; Чень Жуй [91], А. Bartel-Radic [111], U. Beck [113], E. Clarke [122, 123], J. Friedman [143], Ho Wai-Chung [157], Hon-Lun Yang [159], C. Utz [218], I. Wong [220];

- роботи з музичної інтерпретації, історії музики, теорії та історії виконавського мистецтва: В. Білобловський [9], В. Білоус [10], Т. Веркіна [13], В. Волкомор [14], Ву Гуолінг [15], В. Жаркова [30–34], О. Катрич [40, 41], Н. Кашкадамова [42], В. та Н. Качмарчик [171], Л. Кияновська [43], М. Кононова [44], О. Котляревська [46], Кун Цзівей [48], Лі Яньлун [51], Ма Вей [57], О. О. Маркова [60], В. Москаленко [61, 62, 63], Ю. Ніколаєвська [65]. Т. Сирятська [78], І. Сухленко [82, 83, 84, 85], Чень Бо [90], Л. Шаповалова [94, 95, 96], Л. Дрейфус [131], А. Габріельсон [145, 147, 146], N. Juslin Patrik [170], L. Kramer [176], M. Pitich [202], M. Silverman [209], L. Shaffer [208], R. Taruskin [212];

- роботи з історії китайської музики та сучасної виконавської практики, зокрема диригентської: О. Берегова та ін. [6], В. Величко [12], Ю. Лошков [53], Г. Макаренко [58, 59], В. Плужніков [68], Я. Сверлюк [75, 76], Ву Гуолінг [15], Ден Цзякунь [27, 28], Кан Їнчжен [38, 39], Лі Мін [50], Лі Яньлун [51], Ло Чжихуей [52], Лю Бінцян [54, 55], Ма Вей [57], Сун Жуйлун [81], Чжао Сяо Оу [92], Чжоу Ї [93], Ян Цзюнь [98, 99], Янь Ян [100], В.-L. Bartleet [112], Y. Chew [121], E. Davis [128], Feng Wenci [137], Gong Hongyu [150, 151], D. Griffiths [152], L. Hamer [154], L. Hetzel [156], D. Jezic [166]; Hao Huang [155], Hua Yue [162], S. Jagow [165], Jie Wang [167], Joys Hoi Yan Cheung [168], Кан Їнчжен [174]; J. Lam [178], F. Lau [179], Melvin Sheila та Jindong Cai [192], H.-L. Yang [159], M. Yoshihara [224];

- сучасні студії, присвячені жанрово-стильовим аспектам симфонічної музики: Л. Кияновська [43], Г. Середін [77], Т. Соопер [127], С. Floros [140];

- інформаційні ресурси (у тому числі електронні), у яких наведено біографічні відомості диригентів: П. Е. Робінсон [205]; Е. Браун [142], D. Hurwitz [163], Янь Ян [100].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- – визначено статус європейської оркестрової музики в системі китайської культури сьогодення;
- – окреслено роль провідних концертних установ в процесі інституалізації академічного виконавського мистецтва Китаю (Пекін, Шанхай, Сіань); проаналізовані їх репертуарні показники;
- – систематизовано наявні виконавські версії оркестрових творів європейських композиторів під орудою китайських диригентів;
- – здійснено аналіз європейських оркестрових творів (Шоста симфонія Л. В. Бетховена, Четверта симфонія Й. Брамса, Adagietto з П'ятої симфонії Г. Малера, «Римський карнавал» Г. Берліоза, «Море» К. Дебюссі, «Пінії Риму» О. Респігі, Марш №1 ре мажор Е. Елгара, «Болеро» та «Alborada del gracioso» М. Равеля, «Till Eulenspiegels» Р. Штрауса, «Contacts» К. Путца) в інтерпретації відомих китайських диригентів (Юй Луна, Люй Цзя, Ляо Браїана, Ху Юн'яня, Ліо Куокмана, Юй Цзі, Лінь Дає, Цзін Хуан, Чжан Сян);
- – розглянуто творчість китайських диригенток (Чжен Сяоін, Чжан Сян, Лу Тянь) в контексті гендерної проблематики диригентської діяльності.

Уточнено зміст понять «кроскультурна інтерпретація» та «західноєвропейська оркестрова музика» у контексті питань міжкультурної взаємодії в музиці.

Отримало подальший розвиток осмислення процесів міжкультурної взаємодії під час виконання європейської оркестрової музики в Китаї;

розширено методологічні засади сучасної музикознавчої компаративістики (зокрема у галузі інтерпретаційних студій); уточнено поняттєво-категоріальний апарат дослідження, що охоплює дефініції «кроскультурна інтерпретація», «європейська оркестрова традиція».

Перспективами дослідження є подальше розкриття естетичних стратегій і рецептивних моделей європейської оркестрової музики в Китаї, зокрема в контексті діяльності новітнього покоління диригентів у взаємодії з різними оркестрами. Пріоритетним є також вивчення транснаціональної комунікації й акультураційних процесів, що актуалізують симбіоз локальних традицій і глобальних інтерпретаційних практик.

Апробація дисертації. Основні положення дисертації було обговорено на 10 міжнародних та всеукраїнських конференціях, зокрема, XVIII Міжнародній науково-практичній конференції «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне); «Богатирські читання: школа теорії та практики» (17–19 березня 2023 р., Харків); Всеукраїнському круглому столі на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (3 жовтня 2023 р., Київ); XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (16–17 листопада 2023 р., Рівне); Сьомій міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2–4 листопада 2024 р., Київ); Міжнародній науково-практичній конференції «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (7 грудня 2023 р., Київ); Міжнародній конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (13–14 лютого 2024 р., Харків); Міжнародній науково-практичній конференції «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 р., Київ); XX Міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21–22 листопада 2024 р., Рівне);

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (25–26 квітня 2025 р., Київ) / НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Публікації. Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 4 публікаціях, з них 3 одноосібні статті у фахових наукових виданнях України категорії «Б», а також 1 – в іноземному фаховому виданні, що індексується в наукометричній базі Web of Science.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених проблемі виконання європейської оркестрової музики; у працях з теорії та історії оркестрового мистецтва; у підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю; а також збагаченні досвіду оркестрового виконавства завдяки у творчій взаємодії представників китайських і європейських диригентських шкіл.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами: дисертаційне дослідження відповідає темі № 9 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2026 – 2030 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 11 від 16 березня 2026 р., наказ 36-А).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складає 241 позицію, з них 141 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації становить 268 сторінок, з них 206 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА В КИТАЇ: КРОСКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР І МУЗИКОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ

1.1 Європейська музика та культурна модернізація Китаю: історико-методологічний аспект

Дослідження історико-методологічних засад інтеграції європейської музики в культуру Китаю є надзвичайно актуальним особливо у контексті вивчення глобалізаційних процесів і кроскультурної взаємодії. Вплив західноєвропейської музики на китайське музичне мистецтво визначає специфіку сучасного музичного ландшафту країни та відображає складну взаємодію культурних традицій, установчих трансформацій та соціальних практик. У цьому контексті необхідним виявляється системний аналіз ключових наукових джерел, які висвітлюють проблематику поширення, адаптації та осмислення західноєвропейської музики в Китаї, а також їх методологічних основ.

Особливу увагу слід приділити розгляду процесів інституалізації¹ європейської музики, її впливу на формування освітньо-культурної інфраструктури, а також її трансформації під впливом китайської ментальності. Критичний аналіз наукової літератури дозволив виявити як ключові досягнення в дослідженні цього феномену, так і методологічні лакуни й суперечності, які потребують подальшого осмислення. Важливо також врахувати широкий спектр інтерпретацій, що варіюються від сприйняття європейської музики як інструменту модернізації до її розгляду в рамках концепцій культурного колоніалізму.

¹ Інституалізація (інституціоналізація) – процес упорядкування, регламентації, формалізації соціальних відносин, перехід від стихійної суспільної діяльності до структурно-організованої, підконтрольної й керованої [36]. У сфері музичного мистецтва інституалізація відіграє ключову роль у процесах, пов'язаних із поширенням і адаптацією музичних традицій у нових соціокультурних контекстах. Зокрема, коли йдеться про західну музику в Китаї, цей процес охоплює широкий спектр явищ: від створення спеціалізованих освітніх установ, таких як музичні академії та консерваторії, формування оркестрів, до розробки репертуарних стандартів і формування виконавських традицій. Значення інституалізації полягає не лише в тому, що вона сприяє збереженню і відтворенню музичної практики, але й у тому, що вона забезпечує її органічну інтеграцію в новий культурний простір.

Так, у статті китайського дослідника Ян Хунлуня [159] критично розглянуті традиційні терміни, такі як «Схід-Захід», «Китай і Захід» та наголошується на їхній недосконалості: «Цей теоретичний конструкт упродовж тривалого часу розглядався як бінарний (тобто спрощений) і проблематичний. Те, що саме означає «Схід» або навіть Китай і що мається на увазі під «Заходом», значною мірою залежить від того, хто визначає ці поняття, з якою метою здійснюється таке визначення, а також – передусім – від того, коли саме були проведені самі розмежування (зокрема національні та регіональні кордони)» [159, с. 1]. Такі визначення на думку автора засновуються на культурних і географічних відмінностях та не враховують складну динаміку взаємовідносин, спрощуючи реальний характер музичних контактів.

У статті Ян Хунлунь простежує історію проникнення європейської музики в Китаї – від перших контактів у період династії Тан до сучасності, в рамках якої підкреслюється роль європейських місіонерів. У XVIII столітті вони представили європейську музику китайському імператорському двору, а також вплив опіумних воєн і відкриття портів, що створили умови для ширшого поширення західної музики в китайському суспільстві. В результаті західна музика стала символом модернізації для китайських інтелектуалів, особливо у XX столітті.

Ключовим аспектом вбачається акцент на міжкультурних теоретичних основах. Виділімо їх слідом за дослідником та дамо власну коротку розшифровку в контексті музикознавства:

- *екзотизм* – конструювання «іншого» як віддаленого, незвичного й привабливо-чужого;
- *орієнталізм* – система західних репрезентацій Сходу, що формує більш стереотипізований образ «іншої» культури;
- *глобалізація* – процес світової взаємопов'язаності культур, що послаблює кордони та інтенсифікує обмін;

- *транскультурація* – взаємний процес культурного обміну, у якому відбувається трансформація всіх залучених культур, а не одностороннє запозичення, більш широкий аналог міжкультурної комунікації та діалогу культур;

- *гібридизація* – утворення нових культурних форм унаслідок поєднання різних традицій і практик².

Вирізняючи ці терміни, Ян Хунлунь вказує, що «Тоді як екзотизм і глобалізація виступають рамковими підходами для осмислення міжкультурних музичних контактів, транскультурація та культурна гібридність слугують аналітичними моделями, що дають змогу досліджувати художні результати цих культурних взаємодій» [159, с. 8]. Можна помітити, що екзотизм і глобалізація функціонують в статті як макроконцепти, окреслюючи соціокультурні, медійні та інші умови міжкультурних музичних контактів. Транскультурація й культурна гібридність, натомість, репрезентують мікрорівень аналізу, зосереджений на художніх наслідках цих взаємодій, наприклад, трансформаціях жанрової моделі, інтонаційно-тембрової системи, композиційного мислення та виконавської практики.

Ян Хунлунь звертає увагу на те, що західна музика часто позиціонується як «універсальна мова» [159, с. 5], що надихає на зрушення в інших музичних просторах та стає базою для глобалізації. Особливу увагу Ян Хунлунь приділяє глобалізації, називаючи її одним із «найважливіших і, можливо, надмірно вживаних підходів у міжкультурних і кроскультурних дослідженнях» [159, с. 6–7], який «передбачає світові взаємозалежності, які нівелюють значущість відстаней і культурних відмінностей» [159, с. 7]. Її природнім наслідком стає «світова музика» (або «world music»): «Незалежно від того, чи постає цей товар як “автентичний”, чи як “гібридний”, його продукування та споживання як комодифікованого продукту значною мірою

² Звичайно, що цей список не є кінцевим, адже сучасна музична культура пропонує значно ширший набір варіантів міжкультурної комунікації. Проте цей перелік видається достатнім для нашої роботи.

ґрунтуюється на уявленнях про відмінність та інакшість, які самі по собі є центральними для будь-якої форми екзотизму» [там само].

В сучасному звуковому ландшафті Китаю, де західна класична музика співіснує з традиційною та популярною музикою, науковець вказує на двосторонність взаємодії, адже китайські музичні елементи також впливають на західну музику, створюючи нові гібридні форми. Критикуючи гегемонію західного музикознавства, яке часто недооцінює китайські музичні інновації, Ян Хунлунь пропонує звернути увагу на китайські дослідження, що допоможуть зрозуміти проблему культурної взаємодії глибше.

Аналогічний погляд пропонує стаття Хао Хуань «Чому китайці грають західну класичну музику: транснаціональні корені музичної філософії. Транскультурне коріння музичної філософії» [155], в якій ґрунтовно аналізується міжкультурний діалог між західною класичною музикою та конфуціанськими цінностями в контексті сучасної музичної освіти та культури Китаю. Досліджуючи історію становлення традиції виконання європейської музики в Китаї (аналогічно до Ян Хунлунь), Хао Хуань вказує: періоди династії Тан, вплив місіонера Матео Річчі (XVII ст.), політика «відкритих дверей» імперської держави Цін, коли внаслідок масовості контактів «західна музика вперше увійшла у публічний простір Китаю» [155, с. 164], створення муніципального публічного оркестру в Шанхаї, що був пізніше перетворений в на Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр та запрошення диригента Маріо Пачі). Дослідник зауважує, що європейську класичну музику активно підтримував Лі Делун – багаторічний диригент Центрального філармонічного оркестру, який отримав західну освіту. Ці та інші фактори призвели до вкорінення західноєвропейської музики в Китаї. Але окрім зовнішніх причин адаптації Хао Хуань вбачає внутрішні, а саме те, що комуністична влада у Китаї переглянула своє ставлення до західної класичної музики з огляду на збереження конфуціанського уявлення про музику як інструмент формування громадянина. «У 1994 році одним із перших кроків Цзян Цземіня на посаді Голови КНР стало розпорядження про посилення

мистецької освіти в середній школі шляхом запровадження курсів “музичного слухання”. Усі підручники з музичного слухання викладають цілком традиційну китайську ідею про те, що добра музика формує добру мораль. Західна класична музика була визнана кращою за популярну музику та такою, що заслуговує на державну підтримку, оскільки “симфонії зроблять своїх слухачів кращими людьми”» [155, с. 166].

Хао Хуань знаходить подібності між конфуціанством та філософією Стародавньої Греції, таким чином налагоджуючи контакт в історичній ретроспективі та пояснюючи зміну ставлення влади до чужої для країни музики: «Міжкультурне переконання в тому, що музика є незамінною для формування мислячого інтелекту, – пише дослідник, – простежується не лише у Піфагора, а й у Платона (бл. 428–347 рр. до н. е.). У “Державі” Платон утверджує музичну освіту як необхідну умову становлення добра в індивідуальній свідомості» [155, с. 169].

Західна класична музика в Китаї, на думку Хао Хуаня, зберігає свою культурну ідентичність. Цей аспект підкреслює, що міжкультурний діалог не стає механічною адаптацією, творить нову якість, що відображає синтез двох культурних систем. Водночас дещо спрощеним є уявлення про те, що захоплення європейською музикою у Китаї є лише інструментом модернізації. Цей вид мистецтва розглядається як засіб формування моральних та естетичних цінностей, що виходить за межі її повсякденного використання і відкриває перспективу для глибокого аналізу естетичних трансформацій у контексті китайської виконавської практики.

Зазначаючи, що саме китайські виконавці на початку ХХІ століття стають потенційними носіями й трансляторами ціннісних засад та академічних традицій західної музики, Хао Хуань робить припущення, що в умовах, коли класична традиція на Заході поступово втрачає статус універсальної художньої практики, музиканти, сформовані поза європейським культурним ядром, – передусім китайські виконавці, – нерідко демонструють більш цілісне й етично наснажене ставлення до цієї музики. Їхня

інтерпретаційна позиція спирається не стільки на ринкові механізми чи репертуарну інерцію, скільки на уявлення про музику як носія духовного, морального й виховного сенсу, що глибоко вкорінене в конфуціанській традиції.

У такий спосіб західна класична музика ніби «повертається» до своїх первинних філософсько-етичних витоків через інший культурний досвід. Китайські виконавці фактично виступають посередниками між історичною європейською естетикою та сучасним глобальним контекстом, підтверджуючи, що цінність цієї музики полягає не тільки в збереженні традицій.

Іншим фундаментальним дослідженням, яке розкриває складні аспекти міжкультурного діалогу у сфері класичної музики у дихотомічному просторі «Схід-Захід», є монографія Марі Йошихари [224]. Фокус роботи авторки зміщений відносно вище розглянутих робіт та зосереджений на ролі азійських музикантів у процесі глобалізації класичної музики в контексті їхнього внеску у трансформацію музичної традиції. Особливий акцент робиться на тому, як ідентичність, стереотипи та ідея автентичності формують стиль азійських музикантів.

М. Йошихара водночас критикує традиційний підхід до західної класичної музики як суто європейської традиції, підкреслюючи її глобальний характер. Так рух класичної музики між Заходом і країнами Азії має, на думку авторки, транзитивний, двоспрямований характер: «Класична музика... вийшла за межі етнічного рівня, досягнувши більш універсального рівня, який не належить жодній окремій групі» [224, с. 201]. Цей підхід перегукується з тезами Хао Хуана про універсальність класичної музики, хоча М. Йошихара й акцентує увагу саме на трансформації музики через її переосмислення, тобто посилюючи виконавський аспект.

Говорячи про роль західної музики з другої половини ХХ століття в китайському суспільстві, М. Йошихара дотримується думки про її широку розповсюдженість та функцію культурного капіталу: «західна музика вийшла

з-під безпосереднього контролю держави й стала невід'ємною складовою життя середнього класу у Східній Азії. Зростання внутрішнього виробництва музичних інструментів, розвиток музичної педагогіки та ширша доступність приватного навчання, а також суспільне визнання музичної освіти як форми культурного капіталу стимулювали засвоєння західної музики середніми верствами населення. Соціокультурні прагнення середнього класу, поєднані з комерційними інтересами зростаючої музичної індустрії та суспільними ідеалами демократичного громадянства, сприяли трансформації класичної музики з заняття привілейованої еліти на мистецьку практику, доступну й характерну для середнього класу» [224, с. 33].

Увага до західної класичної музики в країнах Східної Азії, зумовлена розвитком інструментобудування та розширенням системи музичної освіти, спричинила принципово новий вектор міжкультурного діалогу – зворотну циркуляцію музичних інструментів, виконавців і освітніх моделей з Азії на Захід. Починаючи з 1960-х років азійські виробники фортепіано, насамперед японські компанії *Yamaha* та *Kawai*, а згодом корейські (*Young Chang, Samick*) і китайські підприємства змогли інтегруватися в міжнародний ринок та істотно його трансформували, поступово витісняючи традиційних західних лідерів. Сукупність масового виробництва, технологічної автоматизації та трансконтинентальних інвестицій призвела до того, що Східна Азія стала ключовим центром світової фортепіанної індустрії, наочно засвідчуючи двоспрямований характер глобалізаційних процесів у сфері академічної музики.

Розмірковуючи про «метод Сузукі», авторка докладно аналізує, як азійські музиканти стикаються зі стереотипом «технічно досконалих, але художньо невиразних – стереотипом, що сформувався в межах дискурсу “зразкової меншини” щодо азійських американців і зберігається до сьогодні» [224, с. 42]. Така дихотомія є штучною і хибною, оскільки ототожнює художню виразність виключно з європейсько-романтичною моделлю виконавства.

Аналогічну думку висловлює одеситка-імігрантка в США Інна Фалікс у своїй статті «The Future of Classical Music is Chinese», розміщеній у «The Washington Post»: «У вищих ешелонах світу класичного фортепіано часто можна почути ксенофобний стереотип – від суддів конкурсів, викладачів, слухачів – ніби інтерпретації західної музики китайськими студентами ґрунтуються на технічній блискучості, але їм бракує глибини та розуміння. Цей стереотип за расовою та національною ознакою є настільки ж негідним, як і гендерні стереотипи, поширені в музичній професії. Технічна свобода є обов'язковою для будь-якого виконавця, який сподівається зробити кар'єру в музиці. Студенти-музиканти в Китаї, хоч і живуть в обмеженому суспільстві, прагнуть опанувати музику Заходу і зробити її власною. Чи проявляли ми на Заході коли-небудь порівнянну пристрась до чогось, що не є безпосередньо близьким до нашої культури?» [136].

Крім того І. Фалікс звертає увагу на роль молодого покоління, яке продовжує європейські традиції, переосмислюючи їх відповідно до локального соціального та культурного контексту. Аудиторії в Китаї, на відміну від західних, демонструють не просто зацікавленість, а справжню пристрась до класичної музики, що стає важливим фактором її життєздатності у глобальному масштабі.

Повертаючись до думок М. Йошихари, важливо усвідомлювати, що експресивність не є універсальною категорією, а історично й культурно зумовленою. Те, що в європейській виконавській традиції сприймається як, наприклад, емоційна стриманість або відсутність індивідуалізму, в контексті музичного мислення іншої країни може означати інше. Таким чином маємо справу не з браком артистизму, а з обмеженням інтерпретаційного простору, нав'язаним зовнішнім поглядом.

Особливу увагу М. Йошихара приділяє ролі жінок у поширенні європейської музики на Сході. І у західному, і в азійському культурних контекстах європейська класична музика (передусім фортепіанна) виконувала як естетичну, так і соціалізаційну функцію, тісно пов'язану з формуванням

гендерних ролей. У XIX – першій половині XX століття музична освіта для дівчат була спрямована більше на виховання належної жіночності, інтегрованої в домашній простір, сімейну ієрархію та буржуазну систему цінностей. В Європі, у США, в Японії класична музика стала інструментом культурної дисципліни, через який жінки опановували соціально прийнятні моделі поведінки, не виходячи за межі гендерних очікувань. Водночас на великій сцені жінки змушені докладати більше зусиль, щоб протистояти стереотипам про пасивність або одноманітність.

Авторка критично аналізує поняття автентичності у класичній музиці, наголошуючи, що воно часто використовується для маргіналізації азійських виконавців. Водночас М. Йошихара зазначає, що поняття автентичності може мати сенс у створенні нових культурних ідентичностей: «Автентичність виражає спротив комодифікованій, позбавленій тіла культурі та намагається реалізувати історично й соціально вкорінене “я”» [224, с. 190].

У виконавському дискурсі класичної музики М. Йошихара окреслює дві протилежні позиції щодо автентичності. Перша – так звана універсалістська, яка заперечує наявність будь-якої культурно виняткової «сутності» класичної музики, недосяжної для неєвропейських виконавців. Так музика мислиться як система конкретних технічних, структурних, стилістичних елементів, доступних для опанування незалежно від походження. Такий підхід вивільняє класичну традицію з-під автентичності, закоріненої в територіально-культурних межах. Друга позиція наполягає на тому, що національність виконавця все ж впливає на характер музикування. Її прихильники вбачають джерело автентичності у «спільності походження» композитора й інтерпретатора, апелюючи до понять «крові», «душі», «інстинкту», «врожденного відчуття» [224, с. 202]. У межах цієї позиції вважається, що лише виконавець, який належить до тієї самої національної або етнічної традиції, здатен передати глибинний смисловий вимір музики, недоступний зовнішньому інтерпретатору

Щодо інтерпретації класичної музики східними виконавцями в Америці коли їх просять виконати відомі національні твори, М. Йошихара зазначає, що подібні очікування формуються в умовах сучасного американського мультикультуралізму та політики ідентичності, які схильні ототожнювати расово-етнічне походження з культурною приналежністю і художньою компетентністю. Навіть за щирого прагнення аудиторії до міжкультурного пізнання ці уявлення ґрунтуються на редукції, згідно з якою музикантові приписується природний зв'язок із традиційною музикою його етнічних предків. У результаті виконавська інтерпретація європейського репертуару тут сприймається як менш «автентична», ніж виконання національно орієнтованого матеріалу. Водночас «більшість азійських музикантів, які працюють у сфері класичної музики, насправді мало обізнані з азійською музичною традицією. Ба більше, для багатьох з них азійська музика є значно більш “чужою”, ніж західна, і їхній зв'язок з азійською музикою не є ані більш автентичним, ані більш природженим, ніж їхній зв'язок із класичною музикою» [224, с. 192]. Це спостереження актуалізує розуміння музичної ідентичності як результату освітніх, інституційних і культурних процесів. Композиторська творчість також стає інакшою: «Багато музикантів також зазначають, що не вбачають у більшості зразків сучасної азійської музики нічого специфічно “азійського”, оскільки сучасні музиканти здобували освіту в західній традиції та зазнали впливу багатьох музичних напрямів, а чимало азійських композиторів сьогодні не використовують стереотипно “азіатські” звукові маркери, зокрема пентатонічні ладові структури» [там само].

Критикуючи універсальний підхід до європейської музики в рамках процесу глобалізації, нівелювання структурної нерівності доступу до ресурсів та закладів, М. Йошихара вказує на те, що радикально відмінні локальні історії та просторові контексти по-різному формують досвід «універсального». У сфері класичної музики ця логіка прослідковується у твердженні про її нібито універсальний характер. Подібне твердження, однак, приховує глибоку соціальну асиметрію: принципово різні можливості доступу до музичної

освіти, інструментів, інституцій тощо в різних регіонах та соціальних прошарках. Крім того, воно приховує механізми державного втручання, через які класична музика в різні історичні періоди цілеспрямовано підтримувалася та розвивалася на офіційному рівні або, навпаки, маргіналізувалася.

Розмірковуючи над інтерпретацією, М. Йошихара приходять до висновків, що у межах канонічного уявлення про класичну музику проблема автентичності структурно пов'язана з безумовною пріоритетністю композитора та історичного контексту твору. Так локалізується музичний смисл, тоді як виконавець виявляється скоріше медіатором, ніж автономним суб'єктом художнього висловлювання. Навіть найвищий рівень технічної майстерності чи інтерпретаційної оригінальності не надає виконанню легітимності, якщо воно виходить за межі професійно визнаних норм музичного розуміння. Ця установка зумовлює фокус на походженні як творів, так і традицій їх виконання, що визначає асиметричні взаємини між композитором, твором і виконавцем. Ідентичність виконавця виявляється вторинною щодо головного художнього завдання: максимально повної реалізації композиторського задуму. Цю позицію чітко артикулює диригент Кент Нагано, до якого звертається М. Йошихара, наголошуючи на необхідності асиміляції виконавця до мови та культури класичної музики. На його переконання, класичне мистецтво не допускає суб'єктивістської логіки типу «я граю так, як відчуваю», оскільки воно спирається на потужний історичний пласт традиції, що вимагає відповідальності, дисципліни та постійного самоперевершення. Процес інтерпретації тут мислиться як безперервне наближення до глибшого розуміння твору, яке водночас супроводжується усвідомленням власної обмеженості. Відтак центральною категорією класичного виконавства стає не самовираження, а смислова актуалізація музики композитора у постійному діалозі з традицією, історією та пам'яттю. «У певному сенсі, – пише Йошихара, – в класичному музичному виконавстві будь-який сучасний музикант – незалежно від раси чи етнічного походження – є за своєю суттю аутсайдером щодо композитора та його музики,

які становлять локус автентичності. Водночас, з огляду на пріоритет первинного цю проблему легко витлумачити як питання расової ідентичності, якщо виходити з припущення про відповідність між географією, расою, культурою та автентичністю в територіально прив'язаному розумінні. Саме таке припущення й зумовлює аргумент, згідно з яким азіати постають культурними аутсайдерами щодо європейської традиції класичної музики» [224, с. 198–199].

Після численних інтерв'ю з музикантами М. Йошихара стверджує, що азіатські та азійсько-американські музиканти обирають західну класичну музику як провідний простір самовираження, незважаючи на численні структурні й символічні обмеження. Хоча значення расової та культурної ідентичності у виконавській практиці варіюється, спільним для них є поєднання азійської культурної спадщини, західної музичної освіти та досвіду життя в американському соціокультурному середовищі. Бути азіатом і бути класичним музикантом не формує взаємовиключної опозиції: обидва виміри формують цілісну професійну й особистісну ідентичність. Суперечки ж довкола автентичності в класичній музиці значною мірою зумовлені її європейським походженням та композиторсько-центрованою моделлю, яка схильна маргіналізувати виконавця як культурного «Іншого». Додатковим чинником виступають вимоги мультикультуралістського дискурсу, що очікує від азійських музикантів демонстрації національної впізнаваності. Натомість реальний музичний досвід цих виконавців свідчить про глибоку інтегрованість європейських музичних кодів у їхню творчість. У такому контексті автентичність виявляється скоріше динамічним процесом поєднання історії й сучасності, тексту й інтерпретації, виконавця й аудиторії, ніж відповідає етнічному походженню чи культурному архетипу. Класична музика стає для азійських музикантів простором, у якому вони можуть водночас осмислювати власну ідентичність і виходити за її межі, формуючи індивідуальний голос, вірний як традиції, так і самій особистості.

У контексті панорамування окресленої проблематики дослідження важливим орієнтиром слугують також матеріали європейських та американських дослідників. Так, стаття Крістофера Холса [153] присвячена зростанню популярності європейської класичної музики в Китаї та демонструє її ключову роль у формуванні міжкультурного діалогу між Сходом і Заходом. Вона акцентує увагу на швидкому розвитку музичної інфраструктури, зростанні зацікавленості аудиторії та особливій ролі освіти й видатних виконавців. Ці аспекти дозволяють розглянути взаємодію культур через призму сучасної музичної практики. Автор підкреслює, що західна класична музика, яка довгий час сприймалася як символ модернізації, сьогодні інтегрується в культурний простір Китаю, формуючи нові смисли. Як зауважує Лінь Цзянь, соліст Гонконзького філармонічного оркестру: «Китайська аудиторія сьогодні більш молода та емоційно залучена» [153]. Ця ідея у певному сенсі перекликається з тезами М. Йошихари. У статті також підкреслюється, що важливим чинником розвитку класичної музики в Китаї є музична освіта. Участь викладачів із міжнародним досвідом і організація майстер-класів формують дисципліноване та талановите покоління молодих музикантів.

К. Холс наголошує на значенні таких виконавців, як Тан Дун, Лан Лан, Юй Цзя Ван, які стали символами глобального успіху китайської музичної культури. Їхні досягнення формують позитивний імідж Китаю як культурного центру.

Зростання популярності класичної музики серед молодого покоління в Китаї відкриває нові можливості для глобального розвитку. Інтерес до творів Романтизму та симфоній Г. Малера, зокрема, свідчить про поступовий перехід китайської аудиторії до більш витончених музичних смаків.

Стаття Алекса Росса [207] пропонує глибокий аналіз трансформації класичної музики в Китаї, підкреслюючи її роль у кроскультурних взаємодіях. Автор акцентує увагу на взаємозв'язках між історичними, соціальними та політичними факторами, які сприяли адаптації та популяризації

західноєвропейської музики у китайському суспільстві. «У той час як класичні музиканти по всьому світу борються бодай за іскру медійної уваги, – пише Росс, – їхнім колегам у Китаї не доводиться виборювати світло прожекторів. Західна класична музика тут – великий бізнес або, принаймні, справа державної ваги» [207]. У розмові автора статті з китайським композитором Чень Циган останній вказує на те, що останні 15–20 років класична музика «дуже *à la mode*» [207]. Враження справляє й наповненість залів, що безумовно є показником підвищення рівня музикування: «Західні музиканти, адміністратори та критики, які відвідують Китай, останніми роками нерідко повертаються, перешіптуючись у душі: “класична музика переживає вибух” та “майбутнє класичної музики – у Китаї”» [там само].

Автор підкреслює, що класична музика в Китаї водночас є частиною державної культурної політики та інструментом для демонстрації «м'якої сили» [207]. Однак система політичного контролю, як зауважує Росс, створює умови, подібні до радянських, де артисти працюють у межах суворих ідеологічних рамок та піддаються самоцензуруванню – звичці, глибоко вкоріненій в китайській історії. Росс, цитуючи слова китайського музичного критика, зазначає, що «якщо ви самі не вільні, то як можна вільно інтерпретувати музику?» [207]. Ця теза відображає складнощі, з якими стикаються китайські музиканти у пошуку балансу між художньою свободою та політичними очікуваннями. Особливу увагу автор приділяє зростанню молодіжної аудиторії у китайських концертних залах. Молоді слухачі демонструють високий інтерес до класичної музики, активно реагуючи на твори композиторів Романтизму.

Водночас американський автор статті критично переосмислює тезу про «китайську монополію» на майбутнє академічної музики. Попри заповнені концертні зали й масовість музичної освіти, класична традиція в Китаї, на його думку, залишається обмеженою комерційними та політичними чинниками, а інституційна модель багато в чому нагадує пізньорадянську систему стимулів і контролю. Якість оркестрового виконавства в Національному центрі

виконавських мистецтв засвідчує нерівномірність розвитку: за наявності підготовлених солістів ще не сформовано цілісної оркестрової культури та колективної виконавської ментальності: «Самі виконання також програвали тому, що чуєш навіть у не найбільш вдалий вечір у Нью-Йорку. Позначалися неминучі обмеження класичної культури, якій менше століття і яку періодично переслідували політичні катаклізми ... Китайська система музичної освіти може випускати видатних солістів, але ще не виховала широти кадрів та колективної “оркестрової ментальності”, які народжують великі оркестри. Струнні в цілому відшліфовані; дерев’яні та мідні загрожують “проколоти вуха”» [207]. Не менш провокативним є і його критика виконання «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза: «Загалом слухачі поводитися вільніше, ніж я звик: деякі люди похилого віку, дотримуючись більш “розхлябаного” етикету пекінської опери, переговорювалися, вказували на сцену або читали газети. Шум часом відволікав ... але це було освіжаюче на тлі самотяжючої урочистості західних залів. Музику тут не сприймали як щось належне; Берліоз усе ще зберігав “ударність” і здатність шокувати» [207].

А. Росс згадує показову розмову з викладачем Центральної консерваторії Ці Юе, у якій китайський фахівець «ввічливо відкинув уявлення про Китай як про “рай” класичної музики, хоча й припустив, що через двадцять–тридцять років країна стане одним із головних ринків» [207]. Цієї ж думки дотримується й найвпливовіший диригент Китаю Юй Лун, якого Росс назвав музикантом з німецькою освітою та «бульдозерною харизмою»: «Зовні газети пишуть, що Китай – наймузичніша країна світу або що мільйони дітей вчать грати на фортепіано ... Я не настільки оптимістичний. Моє завдання – служити тим, хто дійсно потребує високого мистецтва та класичної музики. Я не зобов’язаний змушувати любити її всіх» [207]. Така позиція диригента викликає надію, адже відсутність бажання пристосовуватися до потреб аудиторії та нести високі смисли в цілому дозволить не втратити європейській музиці статусу високого мистецтва.

Джозеф Кана та Даніел Вейкін у статті «Western Classical Music, Made and Loved in China» [173] висловлюють думку, що Китай поступово перетворюється на новий центр розвитку західної класичної музики. Особливої уваги заслуговує теза про те, що західноєвропейська музика в Китаї розглядається не лише як спосіб художнього самовираження, а й як елемент соціального та культурного престижу, іншими словами, модне заняття. «Водночас, – пишуть дослідники, – європейська класична музика має в Китаї присмак поп-культурного ажіотажу. Молодь юрбами йде на концерти, принаймні на ті, які може собі дозволити. У пекінській книгарні бачили жінку, яка носила портрет Моцарта у гаманці. Салони піаніно схожі на автосалони: пещені діти влаштовують імпровізовані рецитали на інструментах Baldwin та Yamaha китайського виробництва, поки стурбовані батьки торгуються за ціну. Такі зірки, як віртуоз Лан Лан, знімаються в телевізійній рекламі» [173].

Численні консерваторії країни готують нове покоління музикантів та слугують місцем налагоджування культурного діалогу. Проте автори статті додають новий вимір, акцентуючи, що Центральна консерваторія музики в Пекіні за останній час «стала частиною величезної експортної машини Китаю, що масово випускає музичних віртуозів» [173]. Китайська освітня система продукує віртуозів, спроможних повноцінно конкурувати на глобальній професійній арені. Водночас процес формування сталої, інфраструктурно закріпленої культури у сприйнятті західноєвропейських академічних традицій перебуває на етапі становлення. У сучасному китайському музичному просторі відсутній симфонічний оркестр, який за рівнем ансамблевої злагодженості, стильової спадкоємності та художньо-інтерпретаційної глибини міг би бути співвіднесений із провідними оркестрами США та Європи. Орієнтація значної частини аудиторії на гастрольні виступи визнаних західних маестро, поєднана з обережним ставленням до високої вартості квитків і меншою довірою до локальних виконавських сил, додатково виявляє дисбаланс між індивідуальними досягненнями та рівнем офіційної зрілості музичної культури.

Ключовим аспектом є аналіз викликів глобалізації у сфері західної класичної музики. Автори зазначають, що популярність цієї сфери творчості в Європі та США зменшується через вплив масової культури та нових медіа. Натомість у Китаї зростає попит на класичні концерти, що ілюструє глибокі зміни у музичній індустрії. Подібні думки знаходимо у роботі Алекса Росса, який акцентував увагу на важливості молодіжної аудиторії в Китаї.

Дж. Кана та Д. Вейкін також підкреслюють складність міжкультурної адаптації, адже «європейська класична музика має в Китаї якщо не глибоке, то принаймні тривале коріння – вона асоціювалася з модернізацією впродовж століть» [173]. Класична музика в Китаї стала інструментом культурної модернізації, де створення нових оркестрів і будівництво концертних залів у провінційних містах відображають не лише зростання інтересу, але й формування нової культурної ідентичності, що підтримується як на рівні державної політики, так зусиллями окремих ентузіастів.

Водночас стаття скоріше викликає занепокоєння, ніж надію, особливо останній її пасаж: «Класична музика в Китаї стикається і з технічними проблемами. Якість гри в оркестрах деяких консерваторій залишається невисокою. Мало часу приділяється камерній музиці, яка є життєво важливою для навичок слухати та грати разом» [173]. Відношення західних колег також виявляється неоднозначним та базується на протиставленні китайського таланту «всьому тому, що ми маємо тут [на Заході]» [173].

У статті Мадлен Тіен «After the Cultural Revolution: What Western Classical Music Means in China» [215] розкривається трансформація музичного життя країни, підкреслюється значення музики як засобу культурного діалогу та осмислюється її сучасна роль у глобальному контексті. За словами дослідниці після завершення Культурної революції західна класична музика в Китаї пройшла шлях від переслідуваного явища до символу культурного оновлення та міжнародного престижу. Культурна революція, яка проголосила музику засобом ідеологічного контролю, завдала катастрофічних наслідків, фактично знищивши західні музичні традиції. Проте М. Тіен наголошує, що

навіть у цих умовах західноєвропейська класика стала ознакою спротиву і гідності. Наприклад, мужній захист музики К. Дебюссі (яку вважали «брудом, залишеним західним імперіалізмом» [215]) Хе Лутіном демонструє, що музика може слугувати моральним і естетичним засобом проти репресій: «Музичний твір має багато значень, політичних чи інших – не існує однієї абсолютної інтерпретації. Численні самогубства в Шанхайській консерваторії відображали глибокий відчай і, можливо, нездатність або відмову прийняти світ абсолютів Культурної революції» [215].

Особливо цікавим є аналіз слухової культури, представлений М. Тієн. Традиційна китайська музика, заснована на концепції «non-sound» [215], підкреслює значення пауз, тиші та нюансів у музиці, що відрізняє її від європейської академічної традиції. Цей принцип, співзвучний із філософією споглядання, відкриває нові можливості для осмислення синтезу європейської симфонічної музики з китайськими естетичними цінностями. «Що стосується способів слухання, китайці давно були відкриті до інших культур і змін – не революційним шляхом, а через процес, що ґрунтується на їхній власній давній музичній традиції» [215].

У статті Ван Цзе [167] розглядається зворотна взаємодія між традиційною китайською музичною культурою та західноєвропейською музичною традицією, що розвивалася протягом століть. Автор акцентує увагу на трансформаціях, які китайська музика зазнала в процесі її інтеграції в європейський контекст, починаючи з ХІХ століття, поступово переходячи від цитування окремих елементів до їхньої глибокої інтерпретації і творчого переосмислення. В історичному контексті ХІХ століття Китай існував у свідомості Заходу як символ культурної витонченості та матеріального багатства. Однак із розширенням колоніального впливу цей романтизований образ трансформувався, оголюючи реалії соціальної і політичної нестабільності. Незважаючи на це, традиційна китайська філософія, зокрема конфуціанство і даосизм, а також музика зберігали свій вплив на західних інтелектуалів і митців, стимулюючи процеси культурної трансляції. На

сучасному етапі, на думку Ван Цзе, китайська музична культура більше не сприймається як екзотичний феномен під впливом євроцентризму. Вона стала невід'ємною частиною глобальної культурної спадщини, збагатила сучасний музичний дискурс. Сьогодні як західні, так і китайські композитори розглядають традиційну китайську музику джерелом натхнення для створення нових творчих інтерпретацій. Китайська музика, у свою чергу, виступає платформою для культурного діалогу між Сходом і Заходом. Її інтеграція у світовий контекст слугує прикладом того, як музика може бути інструментом взаєморозуміння та трансформувати глобальні культурні ландшафти.

Дисертація Джойс Чжан Хойянь [169] акцентує увагу на важливості музичного перекладу, що об'єднує західноєвропейські і китайські музичні системи у процесі створення нової музичної сучасності. Шанхай як провідний культурний центр ранньої модернізації став прикладом того, як європейська симфонічна музика інтегрувалася в китайський контекст, продемонструвавши унікальний синтез. Авторка досліджує міжкультурний діалог через концепцію «перекладеної сучасності», розробляючи теоретичну концепцію «музичного перекладу». Вона стверджує, «що через практики музичного перекладу китайці зверталися до вже існуючих музичних концепцій, естетики та ідеалів для інтерпретації та засвоєння практик, запозичених із Заходу. У результаті цього процесу сформувалася сучасна китайська музична культура, яка є прикладом “перекладеної модерності”» [169, с. 2].

На думку Джойс Чжан Хойянь, китайські музиканти прагнули не просто імітувати західні традиції, але й інтегрувати їх у місцевий контекст, створюючи нові смисли для обох культур. Так, симфонічні і сольні інструментальні концерти стали свого роду майданчиком для реалізації нових для китайської спільноти музичних практик, що вплинуло в цілому на глобальний мистецький контекст. Ключовою ідеєю дисертації є те, що процеси музичного перекладу були не формальними, а скоріше соціально-естетичними. Західноєвропейські жанрові моделі, такі як симфонія, хоріві

твори та опера, інтегрувалися у шанхайський музичний простір, змінюючи спосіб сприйняття звуку та музичної організації:

Музичне життя Шанхаю початку ХХ століття стало унікальним прикладом міжкультурного діалогу, де західноєвропейська музика, зокрема симфонічна, активно інтегрувалася в китайський культурний контекст. Як зазначається у дослідженні, західна музика прибула до Шанхаю разом із колоніальними впливами через діяльність професійних музикантів та оркестрів: «Китайсько-західне музичне співіснування функціонувало за своєю власною специфічною логікою напівколоніалізму. Хоча музичний Шанхай був розділений на окремі сегменти китайської та західної музики, вони були пов'язані між собою, отже китайські музиканти могли легко переміщуватися між ними. Плинне перетинання колоніальних бар'єрів стимулювало появу нових китайських музичних практик та інституцій, які ставали посередниками між західними та китайськими впливами» [169, с. 83].

Симфонічна музика, яка виконувалась Шанхайським муніципальним оркестром, посідала центральне місце, адже виступи відображали ідеал «трансцендентності» – концепцію, яка акцентувала на постійній художній цінності музичних творів: «У практиках західної класичної музики нотований твір композитора наділений високим рівнем авторитету в процесі передачі. Виконавці зобов'язані суворо дотримуватися записаного композитором аранжування, а публіка очікує, що музичне виконання буде точно відобразити музичні ідеї автора. Такі практики передачі та виконання ґрунтуються на ідеалі «трансцендентності», який походить від “віри в те, що музичні твори можуть набути незмінного художнього статусу” ... У Шанхаї виступи Шанхайського муніципального оркестру суворо відповідали нотним партитурам класичних композиторів, представляючи їхні твори як “незмінні художні надбання” для шанхайської публіки. Натомість виконання західної танцювальної музики та джазу в залах і нічних клубах адаптувалося під конкретні заходи, втілюючи етос “доступності”, характерний для популярної музики» [169, с. 139–140].

Водночас китайська класична музика мала свої унікальні принципи передачі знань. На відміну від західної традиції, де нотні аранжування композитора мали високий авторитет, китайська система надавала перевагу усним інструкціям учителів, а нотні записи використовувалися лише як допоміжний засіб. Це свідчить про глибоку прив'язаність китайської музики до традиційної методології, де важливішими були взаємодія учня і наставника та практичне освоєння музичного матеріалу. Цікавим видається й той факт, що китайські «реформатори, які прийняли західну музичну передачу через фіксовану нотацію ... приписували авторитет європейських композиторів не лише їхнім художнім здобуткам, а й їхнім моральним засадам» [169, с. 143]. Цей факт виявляє, що сприйняття західноєвропейської музики китайськими реформаторами виходило далеко за межі техніко-письмових інновацій. Фіксована нотація функціонувала як маркер раціоналізованої культурної моделі, у межах якої музика виступала впорядкованою, дисциплінованою та глибокою за змістом практикою. Відповідно, авторитет європейських композиторів приписувався не тільки їхнім художнім досягненням, а й уявлюваному моральному етосу – самодисципліні, відповідальності та ідеї служіння мистецтву.

Завдяки сучасним звуковим медіа, таким як радіо та грамофон, мешканці Шанхаю отримали доступ до широкого спектру китайської та західноєвропейської музики, що сприяло розширенню їхніх музичних горизонтів і збагатило загальний культурний досвід, а також відіграло ключову роль у музичній модернізації міста на початку ХХ століття. Записи класичної музики, здебільшого привезені з Європи та Америки, стали важливими інструментами для поширення нових музичних практик та ідей.

Хоча більшість платівок створювалася за кордоном, деякі альбоми записувалися з участю шанхайських музикантів, які здобули міжнародне визнання, що підкреслює інтеграцію місцевих талантів у глобальний музичний контекст. Ці записи використовувалися не лише як засіб

популяризації класичної музики, а й стали потужним освітнім ресурсом для музичних реформаторів.

Трансформації Шанхайського муніципального оркестру (далі – ШМО) присвячено й інше дослідження вже згаданого дослідника Ян Хунлунь [159], де крізь призму міжкультурних взаємодій розкривається складний процес адаптації західноєвропейської музичної традиції в китайському соціокультурному контексті: «Розташований у «космополітичному» місті, Шанхайський муніципальний оркестр був змушений і сам бути космополітичним, щоб стати надбанням як міжнародної, так і китайської спільнот Шанхая» [159, с. 52]. Перетворення оркестру стало можливим завдяки впровадженню нових методів роботи і поступовій інтеграції китайської аудиторії до концертів. Зокрема, реформування оркестру у 1922 році під керівництвом Маріо Пачі стало знаковим моментом. Його діяльність дозволила ШМО стати провідним оркестром Азії, що значною мірою сприяло популяризації західноєвропейської симфонічної музики серед китайської аудиторії.

Значна увага приділяється міжкультурним контактам, які розвивалися завдяки включенню китайських музикантів до складу оркестру та виконанню творів китайських композиторів, таких як Хуан Цзи. Вплив ШМО поширювався не тільки на аудиторію, але й на формування нової хвилі діячів мистецтва, які обирали кар'єру на західних просторах. Цей аспект резонує з іншими дослідженнями, які вказують на значення взаємодії локальних і глобальних музичних традицій для становлення національної музичної ідентичності.

Космополітичний характер Шанхаю, відображений у репертуарі оркестру, зокрема у виконанні Дев'ятої симфонії Бетховена у 1936 році, символізував музичне досягнення країни та став актом культурного об'єднання. Концерти, що поєднували китайських і західних музикантів, демонструють прагнення до інтеграції різних традицій та фіксують формуванню нової аудиторії.

Особливий інтерес викликає аналіз впливу ШМО на розвиток китайської музичної освіти. Заснування Національної консерваторії музики в Шанхаї у 1927 році безпосередньо пов'язується з діяльністю оркестру: «Серія з трьох концертів, які Сяо Юмей відвідав у жовтні 1927 року, можливо, справила глибокий вплив на історію китайської музики. У написаній ним рецензії на концерт Сяо назвав Шанхайський муніципальний оркестр “єдиним скарбом Шанхая”. Саме завдяки присутності ШМО в Шанхаї та викладацькому складу, який оркестр зробив доступним для студентів-музикантів, Сяо згодом заснував першу Національну консерваторію музики в Шанхаї у листопаді 1927 року» [159, с. 58].

Таким чином, праця Ян Хунлунь розкриває багатовимірний вплив Шанхайського муніципального оркестру на формування китайської музичної сучасності. Вона демонструє, як західноєвропейська симфонічна традиція, адаптуючись до локального контексту, сприяла розвитку нових форм музичного вираження, водночас зберігаючи власну ідентичність.

Масштабна монографія Лю Цзінчжи [186], присвячена «новій китайській музиці», також містить корисні спостереження, дотичні до теми нашої роботи. Зокрема, перший розділ зосереджений на детальному дослідженні феномена «нової музики» (*xinyinyue*) у Китаї, з акцентом на її історичних передумовах, еволюції, теоретичних засадах та культурній значущості. Автор розглядає нову музику як специфічний результат міжкультурних обмінів, що виник у контексті модернізаційних процесів у Китаї та адаптації західноєвропейських музичних традицій до китайського середовища, що дозволяє встановити зв'язок між локальними музичними традиціями та глобальними культурними впливами.

Історичний огляд та аналітична рефлексія, представлені в монографії, розкривають складний процес формування нової музики в Китаї за період з 1885 по 1985 роки. Автор детально простежує ключові етапи еволюції цього музичного феномена, наголошуючи на важливих моментах, які вплинули на синтез європейських технік та китайської музичної спадщини.

Лю Цзінчжи майже оминає поняття класичної музики в китайській практиці, проте посилається на дослідника Лю Цзи (Lü Ji): «По-перше, визначення західної класичної музики, яке ми використовуємо, не охоплює всього, що на Заході визначається як музика “класицизму”, а стосується лише творів тих композиторів, які перебувають у контакті з думками та емоціями народу. По-друге, існують засадничі відмінності в позиції, методології та цілях між нашим нинішнім вивченням західної музики та тим, що проводилося в минулому. У колишні часи, з суто технічної точки зору, перед західною музикою загальною сліпо поклонялися; панувало догматичне ставлення, за якого некритичне перенесення того, що вважалося священними та недоторканими стандартами цієї музики, вело радше до імітації, ніж до творчості. Сьогодні, однак, ми розглядаємо речі з перспективи народу, намагаючись поглинати спадщину західної класичної музики критично та з урахуванням досвіду, щоб досягти нашої мети – створення музики для китайського народу. По-третє, нам потрібне вміння розрізняти протидію буржуазним поглядам у музиці та засвоєння класичної спадщини Заходу» [186, с. 8]. Ця цитата окреслює своєрідність сприйняття західноєвропейської музики, у межах якої її цінність визначається не автономними естетичними критеріями, а здатністю резонувати з думками та емоціями народу. Критика попереднього етапу сліпого поклоніння західному канону виявляє також усвідомлення імітаційного характеру ранньої модернізації, що зводилася до технічного наслідування стандартів без творчої рефлексії.

Причиною виникнення нової музики в Китаї, на думку Лю Цзінчжи, стала вестернізація. «Історичні документи свідчать, що християнська музика з Європи була принесена до Китаю місіонерами у восьмому столітті, під час правління династії Тан. У наступні епохи – Сун, Юань, Мін та Цін – європейських священників продовжували відправляти до Китаю для поширення християнства, внаслідок чого туди потрапляли і європейська релігійна музика та музичні інструменти. Однак, оскільки християнські гімни та інструменти з Європи використовувалися лише в церквах та палацах,

пересічні мешканці Китаю мали до них мало доступу і продовжували насолоджуватися своїми народними піснями та традиційними операми. Музика із Заходу була майже невідомою в Китаї до кінця правління династії Цін, і більшість із того небагатого, що було відомо, мало релігійний характер; проте наприкінці дев'ятнадцятого століття ця ситуація почала змінюватися» [186, с. 23]. Відомі факти з історії вестернізації китайської музичної практики доповнюються згадуванням духових оркестрів на території Китаю та знайомство з європейськими духовими інструментами (наприклад, оркестр Роберта Гарта, створений у 1885 році), що вплинуло на подальший процес.

Водночас монографія Лю Цзінчжи хоча і надає вичерпну аналітичну базу для розуміння процесів формування нової музики в Китаї, проте, на жаль, не дає уявлення про сприйняття західноєвропейської музики як певної естетичної системи в Китаї.

У роботі Кан Їнчжен [39], зазначається, що на рубежі XIX–XXI століть саме симфонічне оркестрове виконавство в Китаї стало ключовим елементом процесів вестернізації та інтеграції в музичній культурі країни, відобразивши складні політичні, економічні та соціокультурні зміни. Дисертаційна розвідка китайського дослідника пропонує ґрунтовний аналіз етапів еволюції оркестрової культури Китаю, акцентуючи увагу на адаптації західноєвропейських традицій у місцевий контекст. За словами дослідника, музика європейської генези почала проникати в Китай після поразки в Опіумних війнах, що ознаменувало початок масштабної вестернізації припортових регіонів. У 1879 році створення Шанхайського духового оркестру стало першою спробою інституалізації європейських музичних традицій у Південному Китаї. Паралельно процес європеїзації набував динаміки на Півночі країни, де в 1908 році в Харбіні було засновано симфонічний оркестр, який став центром розповсюдження музичних ідей Російської імперії. Ці регіональні ініціативи, зосереджені навколо Шанхаю та Харбіна, значно прискорили інтеграцію західного інструментарію та репертуару в китайську музичну культуру [32].

На відміну від Півночі та Півдня, у Пекіні інтеграція західноєвропейських музичних традицій, на думку дослідника, проходила за активної участі китайських громадян. Впровадження нових методів у національну освітню систему сприяло популяризації європейської музики серед широких верств населення. Одним із ключових моментів цього процесу було заснування музичного факультету в Пекінському університеті та Шанхайської консерваторії, що заклали основу для підготовки професійних виконавців і диригентів. Особливу роль у популяризації західних інструментів відіграли ініціативи Роберта Харта в Пекіні, який започаткував класи оркестрових інструментів, орієнтовані на місцеву аудиторію.

Однак у другій половині ХХ століття культурна політика КНР зазнала значних коливань. Орієнтація на радянську модель музичної освіти після 1949 року визначила вектор розвитку оркестрового виконавства, але Культурна революція (1966–1976) зупинила поширення західноєвропейської музики через ідеологічні обмеження. Заборона її виконання та закриття симфонічних оркестрів супроводжувалися репресивними заходами щодо використання європейського інструментарію, що значно уповільнило розвиток оркестрової культури.

Економічні реформи 1980-х років стали переломним моментом, що відкрив нові можливості для відродження західноєвропейських традицій в оркестровому виконавстві. Лібералізація економіки та культурна політика відкритості сприяли створенню нових симфонічних оркестрів, розширенню репертуару та посиленню міжнародної співпраці. Діяльність китайських диригентів першого покоління, таких як Лі Делунь, Цао Пен і Хуан Сяотун, які здобули освіту в СРСР, забезпечила збереження європейських оркестрових традицій та сформувала національну диригентську школу.

Отже, дисертація Кан Їнчжен також висвітлює інноваційні підходи китайських оркестрів до формування сучасної системи музичної освіти. Поєднання європейської інструментальної техніки з національними музичними елементами дозволило уникнути повної вестернізації та зберегти

автентичні риси китайської музики. Такий баланс сприяв формуванню динамічного культурного середовища, яке інтегрувало Китай у глобальний музичний простір. У своїй роботі Кан Їнчжен доводить, що розвиток симфонічного оркестрового мистецтва в Китаї є відображенням ширших суспільних процесів. Вестернізація, попри періоди ідеологічних обмежень, стала важливим елементом еволюції національної музичної культури та пошуку свого місця в сучасному світовому культурному контексті [32].

Аналіз основних наукових досліджень, присвячених інтеграції західноєвропейської музики в культурне середовище Китаю, дозволяє виявити магістральні тенденції, які є спільними для різних наукових підходів, а також окреслює дискусійні аспекти, що потребують подальшого осмислення. Загально визнаним є положення про те, що процес запровадження європейської музики в китайське соціокультурне середовище був нерозривно пов'язаний з інституційними змінами, які відбувалися впродовж ХІХ–ХХ століть. Майже всі дослідники акцентують увагу на тому, що утворення професійних навчальних закладів, консерваторій та оркестрів, а також розширення репертуару класичної музики стали основоположними факторами цього процесу. Особливу увагу приділено ролі Шанхаю як ключового осередку музичної модернізації у першій половині ХХ століття, наголошуючи, що саме цей мегаполіс став платформою для взаємопроникнення двох музичних систем. Не менш важливими були Пекін та Харбін.

Не викликає сумнівів теза про те, що міжкультурний діалог не обмежувався одностороннім впливом Заходу на Китай. Численні дослідження вказують на те, що адаптація західноєвропейської музики у китайському контексті супроводжувалася процесами взаємної трансформації, що дозволило сформувати оригінальні моделі виконавської інтерпретації та композиторського стилю. Важливим є твердження про те, що процес засвоєння музичної традиції Західної Європи не був механічним копіюванням, а радше складним процесом інтеграції, в якому європейські стилістичні моделі

набували нових смислів під впливом китайських естетичних принципів. Ця взаємодія розширила можливості як китайських, так і західних музикантів, сприяючи появі нових інтерпретаційних стратегій.

Окремий аспект досліджень, що викликає широку підтримку в академічних колах, пов'язаний із центральною роллю музичної освіти у процесі популяризації західноєвропейської музики в Китаї. Зокрема, роботи К. Холса та А. Росса підкреслюють, що консервативна система підготовки музикантів у Китаї, заснована на високих технічних вимогах, сприяла вихованню поколінь виконавців, які зуміли досягти значних успіхів на світовій сцені. У цьому контексті важливо наголосити на підтримці класичної музики з боку держави, що дозволило перетворити її на інструмент культурної дипломатії. Китай не лише адаптував європейські музичні традиції, але й активно використовував їх як засіб формування іміджу країни на міжнародній арені.

Разом із тим, серед дослідників існують принципові розбіжності щодо оцінки культурної політики Китаю стосовно інтеграції західноєвропейської музики. З одного боку, Ян Хунлунь та Хао Хуань розглядають цей процес як закономірний етап модернізації, що дозволив розширити художні горизонти китайських музикантів. З іншого боку, у працях Дж. Чжан Хойянь та М. Йошихари простежується критичний підхід, що розглядає цей феномен як форму культурного колоніалізму, оскільки західноєвропейська музика нерідко витісняла традиційні китайські жанрові моделі. У цьому контексті порушується питання про збереження національної ідентичності в умовах глобалізації.

Ще одним дискусійним питанням є роль конфуціанської естетики у процесі інтеграції західноєвропейської музики. Хао Хуань стверджує, що саме конфуціанські ідеї гармонії, дисципліни та самовдосконалення сприяли сприйняттю західної класичної музики як елітарного мистецтва, що має виховний потенціал. Водночас Ян Хунлунь та Дж. Чжан Хойянь розглядають цей процес у ширшому контексті культурних перетворень, в яких музична

трансформація відбувалася не стільки під впливом філософських чинників, але насамперед через наявність соціально-економічних умов.

Окремого розгляду потребує проблема сприйняття китайських виконавців у міжнародному музичному просторі. Дослідження М. Йошихари та І. Фалікс акцентують увагу на тому, що китайські музиканти тривалий час стикалися зі стереотипами, згідно з якими їм приписували технічну досконалість, але недостатню емоційність у виконанні. Ця теза піддається критиці з боку К. Холса та А. Росса, які доводять, що сучасне покоління китайських виконавців здатне пропонувати унікальні інтерпретації, що свідчить про формування нової музичної школи, здатної змагатися на рівних з європейськими виконавцями. Водночас звертає на себе увагу критика якості виконання в самому Китаї, що також є дискусійним питанням, що підлягає вивченню.

1.2 Проблема кроскультурної взаємодії в проєкції на китайське виконавське мистецтво

Кроскультурна взаємодія та діалог культур визначаються одним з ключових векторів розвитку сучасного музичного мистецтва. Попередній розділ, присвячений аналізу західноєвропейської музики у контексті культурної модернізації Китаю, окреслив основні історико-методологічні параметри інтеграції європейських традицій у китайське мистецьке середовище. Разом із тим, феномен міжкультурного музичного обміну не обмежується лише рецепцією та засвоєнням чужого матеріалу, а передбачає глибші механізми взаємодії, що формують нові художні парадигми. Саме тому питання кроскультурного синтезу набуває дедалі більшої актуальності у сучасному музикознавстві, оскільки безпосередньо пов'язане з процесами глобальної трансформації музичної культури.

Дослідження кроскультурної взаємодії в музиці вимагає комплексного підходу. Особливий інтерес становить вивчення механізмів міжцивілізаційного діалогу, що проявляється на різних рівнях музичного

процесу. Важливо підкреслити, що в умовах сучасного мистецького дискурсу відбувається поступове розмивання меж між локальними традиціями, що уможливорює виникнення унікальних гібридних форм музичної творчості. Відтак, актуальним завданням музикознавства сьогодні є осмислення закономірностей цього процесу та його впливу на еволюцію музичного простору.

Актуалізація проблеми міжкультурного діалогу в рамках цього дослідження є очевидною, адже як справедливо зазначає Ян Цзюнь, традиції культур Сходу та Заходу «мають у своїй основі принципово різні архетипи» [98, 64], що спричиняє їхню поляризацію. Треба зазначити, що досліджень, присвячених цій тематиці достатньо багато. Увага українських, китайських та інших закордонних дослідників фокусується на широкому колі проблем. Проаналізувавши ряд філософських робіт та концепцій, Чень Жуй [91] робить висновок про те, що процес комунікації може визначатися не тільки взаємодією між окремими особистостями, але й передбачає процес їх взаємотворчості, оскільки у ньому відбувається не просто обмін думками, емоціями, але й загальна зміна і перетворення станів кожного із суб'єктів взаємодії, отримання ними міжсуб'єктного досвіду: «Процес взаємодії суб'єктів комунікації передбачає, що інформація між ними не просто передається, а постійно формується, уточнюється, розвивається» [91, с. 29]. Отже, комунікація не є статичним обміном інформацією, а виступає складним процесом взаємного становлення суб'єктів, у якому формується, уточнюється та трансформується спільний зміст. Це особливо важливо в контексті кроскультурної взаємодії в музичному мистецтві, де діалог культур створює нові форми художньої виразності через взаємопроникнення різних естетичних систем. У випадку інтерпретації європейської симфонічної музики китайськими музикантами цей процес може потенціально набувати особливої значущості: кожна виконувана композиція не просто репрезентує традиційну західну музичну культуру, а стає простором творчої взаємодії, де

європейський стиль інтерпретації переосмислюється крізь призму китайських естетичних категорій і виконавських підходів.

За словами Олександри Самойленко, «проблема діалогу знаходить свого супутника в проблемі відповідного розуміння, і обидві вони виявляються сьогодні базовими для гуманітарного знання» [74, с. 4]. Визначаючи у своєму дисертаційному дослідженні рівні музичного діалогу, професорка зазначає, що «різноманіття видів і типів діалогу визначається тим, якими шляхами людина доходять до вищих смислових інстанцій. Однак вибір цих шляхів <...> залежить від діалогічної взаємодії самих “заповітних” смислів. Тому цей вибір здійснюється як вибір “свого” “ідеального Над-адресата” для кожного типу діалогу, як найзагальніша ноетична мета діалогу, як відображення ноетичної логіки становлення смислу – співвідношення граничних смислових позицій» [74, с. 402].

У контексті китайського музичного мистецтва, зокрема інтерпретації європейської симфонічної музики китайськими виконавцями, різноманіття підходів до діалогічної взаємодії із західними музичними традиціями визначається тими шляхами, якими здійснюється доступ до глибинних смислових пластів іншокультурного музичного досвіду. Водночас, як демонструє сучасна музикознавча рефлексія, цей процес не можна представити як одностороннє засвоєння або механічне копіювання західноєвропейських стилістичних особливостей, адже він розгортається як складний акт культурної медіації, що передбачає взаємне проникнення музичних смислів, реконфігурацію виконавських принципів та формування специфічної інтерпретаційної парадигми.

Виходячи з цього, вибір конкретної моделі виконання європейського симфонічного репертуару китайськими музикантами ґрунтується, якщо слідувати за логікою дослідження О. Самойленко, на визначенні умовного «ідеального Над-адресата» (за В. Бахтіним) – концептуального орієнтира, який слугує реперним пунктом у процесі музично-естетичного осмислення західних традицій. У цій перспективі китайська симфонічна сцена виступає

платформою активної інтерпретаційної трансформації, де відбувається складний процес кроскультурного переозначення музичних смислів.

Подальше міркування над дослідженням О. Самойленко призводить до думки, що ноетичний вимір китайської інтерпретації європейської симфонічної музики передбачає технічне опанування західного репертуару та глибоке осмислення його естетичних засад, адаптацію до власної культурної парадигми та формування нової системи смислів, що розширює можливості кроскультурної музичної комунікації.

У статті Валентини Реді «Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як “художній прогноз”» [71] здійснено глибокий аналіз інтегративних мистецьких взаємодій на межі XIX – XX століть з особливим акцентом на міжкультурні контакти у контексті діалогу «Схід – Захід». Авторка висвітлює еволюцію втілення східної тематики в музиці – від перших стилістичних пошуків початку XX століття до її концептуального осмислення у XXI столітті, коли композитори намагаються не просто використовувати екзотичні елементи, а проникнути у глибинні аспекти іншої ментальності. Ключовим методологічним підходом є історично-порівняльний аналіз, що дозволяє простежити перехід від зовнішнього наслідування чужої образності до конструктивного діалогу із принципово відмінними художніми системами. Визначальною тезою є те, що інтегративні процеси, започатковані на межі XIX–XX століть, мали довготривалий вплив на музичне мистецтво XX століття і стали каталізатором формування нових творчих підходів.

Досліджуючи ситуацію «перехідності» як однієї з умов кроскультурного діалогу, науковиця зазначає: «найбільш яскраво специфіка “перехідності” виявляється у відкритості мистецтва, активності культурних контактів як у просторі (сучасність), так і у часі (зріз століть). Вступає у силу закон пасіонарності: прагнення компенсувати картину світу, що виявилася “відкритою”, диктує необхідність “обживати” нові естетичні території, що стимулює інтегративні процеси на різних рівнях культурної комунікації» [71, с. 99].

Переосмислюючи ідеї взаємодії Сходу та Заходу в музичній творчості Валентини Яківни у контексті китайського виконавського мистецтва, можна зробити висновок про те, що його відкритість сприяє поширенню європейської симфонічної традиції в китайському культурному просторі. Це формує нові інтерпретаційні парадигми, що ґрунтуються на специфічних естетичних засадах китайського виконавського мислення. Саме тому китайські музиканти не обмежуються репродукцією існуючих канонів виконання, а поступово інтегрують європейську оркестрову концепцію у власну мистецьку традицію, збагачуючи її новими акцентами, заснованими на інших вимірах звукового простору, часу та емоційної експресії. Відтак, процес інтерпретації класичних партитур набуває культурно-філософського значення та демонструє здатність китайського музичного середовища до активного переосмислення чужих явищ.

Перспективно також провести й паралелі між мистецтвом різних континентів. Так на межі XIX–XX століть музична культура зазнала суттєвих трансформацій, зумовлених завершенням чергового етапу її історичного розвитку та необхідністю пошуку нових художніх орієнтирів: «відбулася різка зміна динаміки розгортання музичного процесу» [71, с. 99]. Криза усталених стильових моделей, характерна для європейського мистецтва цього періоду, проявилася у руйнуванні традиційних жанрових структур, перегляді принципів композиційного мислення та інтенсивному розширенні меж музичної мови. Водночас усвідомлення недостатності традиційних виражальних засобів спонукало до активного звернення як до глибоких внутрішніх резервів власної культури, так і до міжкультурного діалогу, що відкривав нові можливості для художньої експресії. У цьому контексті Китай, який переживав складний процес соціокультурної модернізації, розпочав активне включення європейської симфонічної традиції у власний мистецький дискурс саме на початку XX століття. Значущість цього періоду для китайської музичної культури зумовлена тим, що в цей період відбулося формування структур, необхідних для засвоєння та вкорінення

західноєвропейської музики (що були описані у попередньому підрозділі роботи). У цьому процесі простежується аналогія із загальними закономірностями музичної еволюції: так само, як європейське мистецтво прагнуло подолати обмеженість традиційної системи, китайська культура вийшла на новий рівень художньої комунікації, інтегруючи західноєвропейський оркестровий канон та адаптуючи його відповідно до власних естетичних уявлень. Таким чином, активне сприйняття європейської оркестрової традиції у Китаї було не просто запозиченням іншокультурних моделей, а частиною ширшого процесу культурної трансформації, що знаменував входження китайського музичного мистецтва у глобальний контекст, його включення «у потік “всесвітньої взаємності”» [71, с. 100].

У роботі Олени Берегової [4] музична комунікація переосмислюється в сучасному, або точніше, постсучасному, контексті. Авторка зазначає, що звичне уявлення про модель «композитор – твір – слухач» більше не відображає всього багатшарового процесу, оскільки у нього активно втручаються додаткові «медіатори» (виконавець, видавець, продюсер, критик та ін.). Відповідно, змінюється й розуміння музичної мови: воно охоплює як знаково-семіотичні аспекти, так і діяльнісно-енергетичні (пов'язані з авторським світоглядом, особистісним ставленням до музики, культурним середовищем).

У центрі дослідження – теза про те, що вирішальною рушійною силою комунікації стає особистість митця (композитора або виконавця) зі своїм філософським поглядом на світ. Це означає, що сьогодні в музиці поруч з традиційними параметрами – формою, жанром чи орієнтацією на слухача – важливі й концептуальні засади, які вкладає у свій твір автор, збагачуючи його сенсові й емоційні шари. Тому ключовий акцент переноситься на «людиноцентричність» мистецького процесу: без глибокої індивідуальної інтенції композитора чи виконавця комунікація або не відбудеться взагалі, або залишиться поверхневою. Саме цей зсув уваги від суто технічних чи

стилістичних чинників до персоналізованого світогляду митця становить найголовніший ракурс роботи дослідниці.

Розширюючи викладені вище методологічні засади на царину виконання європейської оркестрової музики китайськими виконавцями, видається доцільним зосередити увагу на низці принципово важливих аспектів, які засвідчують трансформацію парадигми музичної комунікації сьогодні. По-перше, слід відзначити складну динаміку взаємодії усталених «окцидентальних» (від лат. *Occidens* – захід) симфонічних традицій із локальними (китайськими) культурно-ментальними процесами; по-друге – особливу значущість суб'єктивного чинника, тобто індивідуального світогляду виконавців (диригентів, оркестрантів), які стають носіями та ретрансляторами культурного коду свого середовища й, відповідно, формують нове прочитання класичного репертуару.

Насамперед варто акцентувати, що у традиційній західноєвропейській системі «композитор – партитура – слухач» важливе місце посідає виконавець як інтерпретатор, проте в китайському контексті діалог ускладнюється додатковими чинниками. До них належать, зокрема, поява відмінних естетико-виконавських принципів, що базуються на поєднанні традицій інтерпретації, характерних для західних виконавців та уявлень китайців про звук, фразування та емоційну виразність. З погляду структурно-функціональної моделі комунікації китайський диригент виступає скоріше своєрідним «культурним перекладачем», який мусить адекватно «зчитати» європейську партитуру й водночас уможливити її резонанс зі слухацькою аудиторією, котра має власний музично-естетичний досвід, історичну пам'ять та очікування.

Наступний аспект пов'язаний із визначенням ролі творчої особистості диригента у збагаченні або навіть радикальній зміні традиційних інтерпретаційних стратегій. У сучасній китайській музичній культурі дедалі більшого значення набуває людиноцентричний підхід, згідно з яким концептуальні та філософські засади виконавця визначають комунікаційний

потенціал симфонічного твору. Саме диригент, залучаючи власний світогляд та культивує поєднання європейського канону із локальними виконавськими практиками, може відкрити неочікувані смислові пласти та стимулювати появу оригінального «звукового образу» знаних партитур. З цього погляду нотація може бути переусвідомлена крізь призму «подвійної» (східно-західної) ідентичності, формуючи в результаті унікальне культурне явище.

Така культурна інтерференція, у свою чергу, посилює роль рецептивного виміру, адже китайська публіка, до якої звертається виконавець, виступає активним суб'єктом музичного процесу. Зростання популярності західноєвропейської класики в Китаї та водночас розширення кола слухачів, орієнтованих на експериментальні форми (зокрема, синтез симфонічного звучання з візуальними чи мультимедійними елементами), стимулюють виконавців до пошуку нових засобів художньої виразності. Тим самим здійснюється своєрідне заміщення або доповнення усталених жанрово-виконавських парадигм, уможлиблюється поліфонія інтерпретацій – від орієнтованих на аутентизм до синтетичних.

Окремо слід зазначити вірогідність свідомої антикомунікативності, що може трапитися у разі радикальних сценічних експериментів, які руйнують західноєвропейські норми концертної естетики: від заміни традиційних зал та аудиторій незвичними просторами до несподіваного залучення китайських народних інструментів в інтерпретації симфонічних шедеврів. Подібна практика є теоретичною і, хоча викликає суперечки, водночас підтверджує тезу про те, що головною рушійною силою музичної комунікації в постсучасному світі є ідейні та особистісні імпульси митця, здатного через культурний синтез інтегрувати різні традиції в єдиному художньому середовищі.

Отже, предметом особливої уваги при розгляді питання комунікативності стає не тільки правильне відтворення авторської партитури чи орієнтація на загальноприйняті стильові канони, а й світоглядна позиція

диригента-виконавця, яка визначає концептуальну ідею виконання. Саме такий людиноцентричний вектор віддзеркалює постсучасні тенденції в музичному мистецтві та засвідчує перспективу подальшого розвитку комунікаційних процесів у глобалізованому культурному просторі.

Інша робота О. Берегової, написана у співавторстві з іншими дослідниками [5], демонструє ґрунтовний аналіз особливостей міжкультурної комунікації в умовах нової хвилі української еміграції, детермінованої військово-політичною кризою та масовим вимушеним виїздом громадян з України після 2014 року. Стаття зосереджує увагу насамперед на творчій діяльності музикантів, акторів, диригентів, режисерів, які, опинившись за кордоном, активно інтегруються у локальні культурні середовища, стаючи носіями нових моделей міжкультурного діалогу. Важлива теза полягає у тому, що, попри кризові чинники (мовний та соціальний бар'єри, психологічна адаптація), українські діячі культури зберігають тяглість національних традицій і представляють досягнення вітчизняного мистецтва, взаємодіючи з місцевою аудиторією крізь концерти та театральні проекти, часто присвячені актуальним подіям в Україні. Автори статті підкреслюють, що цей процес має комунікативний характер, адже співпраця з артистами та інституціями приймаючих країн активізує двосторонній обмін цінностями й розширює коло культурних контактів. У підсумку зроблено висновок про важливу роль мистецтва як чинника збереження ідентичності й одночасного включення в глобальний дискурс, що підсилює гуманітарну складову еміграції та сприяє формуванню більш толерантного, відкритого суспільства в масштабі приймаючих держав.

У монографії Олени Берегової «Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі» [3] простежується еволюція уявлень про «Іншого» як центральної філософської й соціокультурної категорії, від перших спорадичних згадок у працях давньогрецьких мислителів до сучасних імагологічних досліджень. Авторка звертає увагу на різницю трактувань феномену Іншого у філософії (Аристотель, Декарт, Гегель, Фейєрбах,

Хайдеггер, Сартр, Бубер, Левінас, Рікер тощо), у психоаналітичному дискурсі (Фрейд, Лакан) та в діалогічній парадигмі (Бахтін, Бубер, Ясперс, Лотман), водночас підкреслюючи, що всі ці концепти загалом актуалізують проблему «Я – Інший» як підґрунтя для міжіндивідуальної й міжкультурної комунікації. У центрі уваги опиняються питання взаємної відкритості суб'єктів, можливості «входження» у внутрішній світ Іншого та чинники, які спонукають або ускладнюють діалог культур.

У контексті міжкультурної взаємодії монографія наголошує на таких аспектах як діалогізм, який передбачає «взаємну відкритість» [3, 16] комунікантів і визнання Іншого рівноправним суб'єктом. Науковиця систематизує різні підходи для розуміння Іншого – конфліктологічний, маргіналізаційний, етноцентричний, колоніально-орієнталістський, гендерний.

Концептуальне значення роботи становить імагологія – «розділ музикознавства та музичної культурології, який досліджує образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їхньої ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис» [3, с. 26]. Зокрема, авторка виділяє поняття «імагема», «імаготема» та «імаготип» (за Ж.-М. Муром) як структурні елементи, що репрезентують у мистецтві (в т. ч. у музиці й театрі) специфічні ознаки чужої чи власної культури.

Розглядаючи сучасне мистецтво як репрезентант діалогу культур, Олена Берегова зазначає, що воно функціонує в умовах постсучасного дискурсу та являє собою складний феномен, що охоплює множинні рівні міжкультурної взаємодії. Визначальною його характеристикою є діалогічність, яка реалізується через взаємодію традиційних і новітніх художніх парадигм, інтеграцію різних стильових, жанрових та технологічних моделей, а також активне залучення реципієнта до інтерпретаційного процесу.

О. Берегова, слідуючи спостереженням М. Бахтіна, виділяє декілька форм діалогу (ілюструючи їх на прикладі української композиторської творчості). Це – *діалог згоди* («діалог митців із художньою класикою, що дає

їм можливість зіставити власну творчість зі світовим художнім процесом, оновити погляд на світ і переглянути завдання мистецтва» [3, с. 44]), *діалог розбіжностей* (декларація розриву із традицією, пародіювання, творча полеміка з класичними жанровими моделями), «*діалог глухих*» та «*діалог мертвих*» (або діалог мовчання). Водночас авторка зазначає, що цими типами діалогічних відносин тема діалогу культур не вичерпується та може бути продовжена у перспективі.

Вибудовуючи діалог з дослідженням О. Самойленко, О. Берегова зазначає: «Дійсно, відповідальність художнього діалогу є суттєвим моментом розвитку культури, а однією з його (розвитку) умов є пошук історичних авторитетів, необхідних саме для цього історичного етапу. Важливим аргументом діалогу як у реальній, так і в умовній (мистецькій) формі може бути посилення на авторитет, залучення авторитетної думки на свою сторону. У мистецькій творчості існують різні види «авторитетів» від прямого цитування до опосередкованої опори на певні традиції, які склалися в тому чи іншому виді мистецтва або й у культурі в цілому» [3, с. 43].

Екстраполюючи цю думку на процес інтерпретації європейської симфонічної музики китайськими диригентами можна прийти до висновку, що концепт художнього діалогу набуває особливого значення, адже будь-яке диригентське прочитання передбачає не тільки засвоєння усталених інтерпретаційних моделей, а й їхню трансформацію відповідно до нових культурних і виконавських умов.

Ключовим аспектом процесу адаптації є рівень художньої відповідальності диригента у взаємодії з текстом, що визначає його інтерпретаційну стратегію. Китайські диригенти, працюючи з європейським симфонічним репертуаром, формують свої підходи через взаємодію з трьома рівнями *авторитету*: текстовим, виконавським та культурним. Текстовий авторитет представлений оригінальним нотним записом і його редакціями, що визначають варіативність виконавської концепції. Виконавський авторитет проявляється у спадкоємності традицій, втілених у записах та концертних

практиках видатних диригентів світу. Культурний авторитет, своєю чергою, зумовлений широким міжцивілізаційним контекстом, у якому відбувається взаємодія китайської диригентської школи з європейською музичною традицією.

Аналіз інтерпретацій китайських диригентів демонструє їхню схильність до синтезу західноєвропейських та східних музичних підходів, водночас адаптація європейського симфонізму в китайському культурному просторі породжує питання про автентичність таких інтерпретацій. Використання естетичних принципів традиційної китайської музики, зокрема гнучкості темпоритму, особливого нюансування фразування та специфічного розуміння драматургії, створює нові можливості для виконавського осмислення класичного репертуару, що збагачує глобальний музичний дискурс.

Особливістю китайської диригентської школи є її прагнення до поєднання академічної точності з виразовими засобами, притаманними східному музичному світогляду. Це проявляється у своєрідному трактуванні музичної форми, що часто ґрунтується не лише на європейських принципах симфонізму, а й на традиційному китайському розумінні звукового простору та його взаємозв'язку з філософськими категоріями. Такий підхід дозволяє сформувати новий вектор розвитку симфонічного виконавства, у якому взаємодія культур виступає осмисленим творчим процесом на противагу механічному наслідуванню.

Виконавське мистецтво сьогодення виявляється частиною нової комунікативної парадигми, яка є результатом так званої мережевої інтеграції. Саме про це згадує на сторінках своєї дисертації, присвяченої комунікативному простору музичного мистецтва сучасної України, Олександр Злотник: «Нова комунікативна парадигма ХХІ століття зачіпає різні сфери сучасної культури: науку, мистецтво та освіту, а її вплив поширюється на весь простір світу і самої людини. Включення особистості до єдиного світового комунікативного простору, активна роль суб'єктів

мистецького процесу, використання комплексу всіх творчих і інтелектуальних досягнень людини XXI століття у полі мережевої інтеграції – ось основні характеристики нової комунікативної парадигми сучасної культури» [35, с. 72].

Дослідник розділяє поняття «комунікація» та «спілкування», наполягаючи на тому, що комунікація є асиметричною по суті (суб'єктно-об'єктні відносини), у той час як спілкування передбачає симетрію взаємин, діалог та застосовує термін «метакомунікація», який вважає одним з важливих рівнів художньої комунікації. «Метакомунікація, – вказує О. Злотник, – та частина спілкування, яка спрямована на саме спілкування, на його різні аспекти та може розглядатися як у просторі виконання, так й у просторі публіки» [35, с. 83]. Вона розгортається на кількох рівнях – попередньому (формування очікування, налаштування на сприйняття, визначення контекстів та рамок художнього діалогу), прихованому (під час безпосереднього сприйняття мистецького твору, коли реципієнти обмінюються багатозначними реакціями, які можуть бути як усвідомленими, так і вимушеними, відображаючи їхню внутрішню рецепцію та інтерпретацію) та посткомунікативному (осмислення та обговорення завершеного комунікативного акту). Останній рівень є важливим етапом розширення мистецького сенсу, оскільки дозволяє створювати нові значення та підходи до його осмислення [28].

О. Злотник також розглядає проблему комунікації з позицій інтерпретації, вказуючи на те, що на початку XXI століття відбулася еволюція комунікативних функцій у сфері мистецтва, що проявляється у багатоваріантності зв'язків між автором, виконавцем і реципієнтом, а також у множинності тлумачень музичного тексту: «Початок третього тисячоліття ознаменувало виникнення різних модифікацій комунікативних функцій, різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного (художнього) тексту, які реалізують нескінченність інтерпретацій його змісту в процесі сприйняття музичного твору» [35, с. 89]. Сучасне музичне мистецтво,

представлене різними формами – від нотного запису до цифрових аудіовізуальних форматів – створює широкі можливості для індивідуалізованого сприйняття та інтерпретації. У цьому контексті сприйняття музики дедалі більше набуває характеру вільного поєднання різнорідних текстів, стираючи межі між так званим «високим» і «низьким» мистецтвом, а аудиторія учасників комунікації стає все більш диференційованою за такими параметрами, як рівень культурного розвитку, вікова і гендерна ідентичність, музичні уподобання, а також вибір каналу комунікації, що ускладнює, але й водночас розширює можливості взаємодії в сучасному музичному просторі.

Продовжуючи розмірковувати над проблемою інтерпретації, О. Злотник зазначає, що вона «розкриває себе в аспекті продовження традиції музичних стилів і жанрів, у руслі яких створюється і виконується твір. Фактично, будь-який діяч мистецтв не тільки у наш час, але й практично завжди, не міг створити повністю нове стилістичне рішення – такі великі структурні утворення, як стиль або жанр формуються творчими поколіннями, отже працюючи у руслі певної традиції, в першу чергу інтерпретував накопичений раніше досвід» [35, с. 115]. Отже автор розуміє інтерпретацію як форму міжкультурної комунікації, опосередкованої історично сформованими стильово-жанровими моделями. Продовження традиції в цьому контексті означає не механічне відтворення усталених форм, а їх актуалізацію в новому культурному середовищі, де кожне виконання функціонує як точка перетину різних історичних досвідів, естетичних норм і ціннісних систем. О. Злотник виділяє такі об'єкти інтерпретації як «жанр; стиль; художній напрям; ідея; епоха; образ; сам твір; засоби музичної мови; культурно-історичний контекст твору; обставини створення та соціального побутування твору; зміст твору; конотації твору» [там само] та називає два крайні типи інтерпретації – повну трансформацію або інвенцію та запозичення або імітацію. Здебільшого ступінь впізнаваності музичного матеріалу, що зазнає інтерпретаційного переосмислення, прямо пов'язаний з мірою його наближення до імітаційної

моделі: чим виразніше збережено інваріант первинного тексту, тим більш очевидною стає опора на наслідувальні механізми. У науковому дискурсі зустрічаємо також поняття «неспецифічної інтерпретації», яким позначається залучення позамузичних засобів осмислення музичного матеріалу. Втім, якщо у площині композиторської творчості таке поняття може бути методологічно виправданим (з огляду на інтеграцію екстрамузичних семантичних імпульсів у процесі формування нового художнього цілого), то щодо слухацької або музикознавчої інтерпретації воно видається проблематичним. Атрибутивна свобода добору інтерпретаційних інструментів у цих сферах зумовлює неминуче розширення смислового поля, що унеможливорює чітке розмежування «специфічних» і «неспецифічних» засобів та, відповідно, ставить під сумнів евристичну доцільність означеної понятійної конструкції [35, с. 116].

У статті Ван Ся [11] здійснено ґрунтовний аналіз музичного мистецтва як ключового фактору міжкультурної комунікації, що відіграє особливу роль у сучасному глобалізованому суспільстві. Автор акцентує увагу на універсальності музики як засобу подолання мовних і культурних бар'єрів, що сприяє формуванню соціокультурної толерантності, емпатії та взаєморозуміння між представниками різних етнокультурних традицій. У контексті активних міжкультурних обмінів музика розглядається як потужний комунікативний ресурс, здатний слугувати платформою для діалогу між культурами.

Однією з ключових проблем, розглянутих у статті, є здатність музичного мистецтва транслювати глибинні емоційно-сміслові конструкти, які можуть стати основою для ефективного міжкультурного діалогу. Дослідження доводить, що музика активно впливає на процес формування колективної та індивідуальної культурної ідентичності. Таким чином, музичне мистецтво виступає як естетичний феномен, що впливає на соціокультурний процес інтеграції.

У роботі порівнюються звуковий образ української та китайської музики та робиться акцент на їхній відмінності: «українська музика часто характеризується живими ритмічними структурами і мелодіями, що підкреслюють народні традиції і соціальні звичаї. Китайська музика, навпаки, може бути більш медитативною і зосередженою на створенні певного емоційного або філософського настрою» [11, 11]. Звісно, що подібне порівняння є скоріше спрощеним та не враховує всіх особливостей музики кожної країни, однак демонструє різницю сприйняття представниками різних культур мистецьких традицій та момент їхньої стереотипізації.

Водночас у статті детально аналізуються педагогічні аспекти використання музики як засобу розвитку міжкультурної комунікації. Авторка наголошує на необхідності впровадження музичних практик у систему освіти, зокрема через адаптацію освітніх програм, спрямованих на підвищення рівня культурної обізнаності та чутливості учнів. Особливе місце відведено розгляду прикладів, що демонструють ефективність міжкультурного музичного обміну, таких як організація фестивалів, використання традиційних інструментів у навчальному процесі та застосування мультимедійних технологій для ознайомлення з різними музичними традиціями.

Один із головних висновків статті полягає у визнанні значного потенціалу музичного мистецтва як засобу міжкультурної інтеграції та комунікації. Авторка підкреслює, що для максимізації цього потенціалу необхідне подальше вдосконалення методичних підходів, що передбачають комплексне використання музики у формуванні міжкультурного діалогу.

Важливою проблемою процесу міжкультурної комунікації є збереження або трансляція культурних цінностей. Саме ця тема стає центральною в статті Тетяни Сулятицької [80], в рамках якої піднімається питання акультурації, пов'язаної з адаптацією до життя в нових умовах. Порівнюючи ціннісні відносини людини Заходу та Сходу, дослідниця зазначає, що «людина в США передусім вважає себе індивідом, а вже потім членом соціуму, в той час, як в інших країнах, таких як Японія, люди насамперед вважають себе частиною

соціуму й тільки потім індивідом» [80, с.188]. Це може вести до непорозуміння, у тому числі й коли мова йде про інтерпретацію музики. Так, вважається, що традиційна культура Китаю – це культура гармонії, згідності та єдності, що зумовлено впливом конфуціанської традиції. Як вказують дослідники, центральним етичним принципом, який формував світогляд сучасного китайського суспільства, є концепція жень – гуманності або людинолюбства, що розглядається як вища моральна категорія. Ідеал гармонійної особистості в державному устрої втілюється у постаті цзюнь-цзи – благородного мужа, який володіє здатністю контролювати власні егоцентричні прагнення, ставлячи суспільне благополуччя вище за особистий успіх.

Західноєвропейські впливи, що проникають у китайську музичну культуру, стимулюють формування унікального стилю, у якому європейські композиційні й інтерпретаційні підходи осмислюються крізь призму китайської художньої традиції. Відмінності у світоглядних орієнтаціях можуть призводити до непорозумінь, зокрема, у процесі художнього сприйняття й виконавської інтерпретації. У західноєвропейській традиції прочитання музичного твору значною мірою пов'язано з індивідуальним баченням і самовираженням виконавця (або диригента), тоді як у китайському підході важливішим може виявитися збереження стилістичної спадкоємності та колективної гармонії як проявлення контролю над особистими прагненнями на користь загального порядку й злагоди.

У продовження теми цінностей в статті Еви Фок [141] акцентується увага на тому, що хоча музика володіє значним комунікативним потенціалом, її здатність до трансляції культурних смислів безпосередньо корелює з конкретним соціокультурним контекстом. Глибоко закорінені значеннєві структури музичних творів нерідко зазнають трансформацій або ж навіть повної втрати первісного змісту у процесі міжкультурної адаптації. «Музика, – пише Е. Фок, – створює спільний простір для тих, хто “всередині”, не будучи спрямованою проти “інших”. Проте інтерпретується вона інакше. Ми

насправді не слухаємо музику як таку – ми декодуємо її на основі очікувань, що стосуються позамузичних рівнів. Ми вирішуємо, коли екзотична музика є прийнятною, а коли ні» [141, с. 56].

Водночас універсальні компоненти музичної мови, зокрема ритмічні формули, динамічна експресія та енергетична наповненість звучання, можуть бути сприйняті інтуїтивно, без необхідності попереднього культурного занурення. У цьому аспекті музика функціонує як ефективний засіб соціальної інтеграції, коли її головна роль полягає у конструюванні спільного простору для комунікативної взаємодії, як-от у випадках колективного музикування, ритуального танцю чи спільного переживання емоційних станів у межах святкових дійств.

У роботі Е. Фок в контексті міжкультурної взаємодії розглядається питання *World Music*, як певний маркер та більше – каталізатор – глобалізаційних та мультикультурних процесів, що відбуваються у сучасному суспільстві. Традиційно європейські суспільства розглядають мультикультуралізм як наслідок імміграції, що призводить до спрощеного уявлення про культурну гомогенність, яка нібито існувала до приходу «інших». Авторка уникає традиційного жанрового аналізу явища *World Music*, натомість акцентує увагу на його етноцентричній основі, відмінності від західноєвропейської музичної традиції. Відсутність чітких жанрових критеріїв сприяє тому, що цей термін застосовується вибірково, конструюючи екзотизоване уявлення про «чужу» музику.

Історичний аналіз, який проводить дослідниця, свідчить, що європейська музична традиція завжди коливалася між періодами культурної відкритості та ізоляції. Вплив музичних стилів із Китаю, Близького Сходу, Африки чи Латинської Америки завжди супроводжувався загальним зростанням зацікавленості відповідними регіонами у політичній та економічній площині. У 1980-х роках *World Music* стає музичним еквівалентом політичної ідеї глобалізації. На відміну від попередніх періодів, коли культурна взаємодія мала чіткі регіональні межі, у цей період

спостерігається розширення культурних кордонів без чітких географічних або музичних орієнтирів.

Зміна політичного дискурсу наприкінці 1990-х років призвела до трансформації центральної концепції World Music. Якщо раніше його головним теоретичним підґрунтям був мультикультуралізм, то у подальшому цей дискурс змістився до поняття «культурного різноманіття». Така зміна відображає загальну зміну політичних підходів, які відходять від політики активної підтримки мультикультурних спільнот на користь ширшого розуміння внутрішньої культурної різноманітності. Таким чином, стаття демонструє, що World Music є важливим соціально-політичним феноменом, який використовується для формування уявлень про «інших» у глобальному контексті.

Звернення до феномену World Music в контексті нашої роботи не є випадковим, адже він та виконання європейської симфонічної музики представниками інших культур, наприклад, китайськими музикантами, становлять дві взаємопов'язані складові глобалізаційних процесів у сфері музичного мистецтва. Обидва явища демонструють специфічні механізми інтерпретаційної адаптації та трансформації, що відбуваються внаслідок міжкультурних контактів та переосмислення усталених художніх парадигм. Якщо World Music характеризується процесом асиміляції не-західних музичних традицій у рамках західної культури, то виконання європейської музики в китайському контексті є своєрідним відображенням зворотного процесу – інтеграції академічних західноєвропейських виконавських стандартів у середовище з іншими культурними ідентифікаційними кодами.

У випадку World Music визначальним аспектом є феномен екзотизації та комерційного переосмислення традиційної музики, що виводить її за межі автентичного середовища та трансформує відповідно до очікувань глобального слухача. В аналогічний спосіб виконання європейської симфонічної музики китайськими інтерпретаторами демонструє поступову інтеграцію специфічних виконавських стратегій, що формуються під впливом

китайської музичної традиції. Таким чином, процеси адаптації відбуваються в обох напрямках: з одного боку, західні слухачі отримують змінену версію традиційної музики позаєвропейських народів у форматі World Music, а з іншого – європейський симфонічний репертуар інтерпретується крізь призму специфічного музичного світогляду представників інших культур.

Ще однією спільною рисою між цими двома явищами є їхній соціокультурний вимір. Виконання європейської симфонічної музики китайськими музикантами спрямовується на утвердження Китаю як активного учасника міжнародного музичного простору. Подібно до того, як World Music репрезентує етнічну музику у форматі, зрозумілому для західної аудиторії, так і китайські оркестри, виконуючи європейський репертуар, нерідко прагнуть продемонструвати власну виконавську ідентичність, а не тільки високий стандарт.

Висновки в статті Е. Фок не можна назвати однозначно позитивними. «Коли йдеться про роль музики у створенні образів «іншості», – пише авторка, – ... тепер має бути зрозуміло, що це не завжди є чимось безумовно позитивним. Регіональні стереотипи неминучі й, безумовно, корисні в певних ситуаціях. Проте ми не повинні забувати, що музика водночас відображає наше загальне ставлення до інших культур. Часто саме в тих ситуаціях, де комунікація працює найбільш підсвідомо, вона має найбільший ефект» [141, с. 64]. Отже музика здатна як сприяти міжкультурному розумінню, так і відтворювати стереотипні уявлення. Визнання умовної корисності регіональних стереотипів як когнітивних орієнтирів не знімає їх проблемності, адже музика, діючи на підсвідомому рівні, відображає й водночас закріплює глибинні культурні установки щодо «іншого». Саме тому там, де комунікація здається найменш помітною, її вплив виявляється найпотужнішим, що робить музичну інтерпретацію етично й методологічно відповідальною складовою міжкультурного діалогу. На думку Е. Фок, «музичне вираження політичної глобалізації – це мозаїка фрагментів та культурних ієрархій, прихована за ілюзією всесвітнього інтересу. Ми легко ігноруємо фактичні музикознавчі

знання, засновані на еквівалентній (хоч і відмінній) складності, аби лише підкреслити різницю між “нами” та “ними”. Ми не сприймаємо музику іммігрантів там, де вона є насправді, а шукаємо її там, де перебуваємо ми самі, ховаючись за стінами очікувань та культурної самодостатності» [141, с. 64]. Цю тезу можна розглядати як критичний виклик сучасному музикознавству, що передбачає сприйняття іншої музичної культури у статусі рівноправного співрозмовника зі складною, автономною системою смислів, а не в ролі екзотизованого об’єкта зовнішньої інтерпретації. Саме в цьому й полягає справжня умова діалогу культур у добу глобалізації.

Стаття «Music and Interculturality», підготовлена професором Антенором Феррейрою Корреа (Бразилія) та Марією Вествалл (Швеція) [138], присвячена аналізу ролі музики в процесах міжкультурної взаємодії, її здатності слугувати засобом комунікації та сприяти налагодженню міжкультурного діалогу. Автори, спираючись на концепцію освіти як діалогічного процесу, запропоновану Пауло Фрейре, наголошують на значущості взаємного навчання через обмін культурними практиками. Вони підкреслюють, що музика як феномен існує в контексті взаємопроникнення різних традицій, що актуалізує її функцію як механізму трансляції культурних кодів та засобу конструювання колективної ідентичності.

Посилаючись на «Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions» (UNESCO, 2005), автори наголошують, що розвиток міжкультурної взаємодії через музику є важливим інструментом подолання культурних бар’єрів і розширення простору художньої комунікації. Вони підкреслюють, що музична практика в умовах міжкультурного діалогу не тільки сприяє збереженню культурної спадщини, але й генерує нові форми музичного співіснування, що відображають сучасні процеси глобальної культурної гібридизації.

Грунтовне дослідження німецького музикознавця професора Крістіана Утца [218] висвітлює складну взаємодію між традиціями, дискурсами влади та процесами музичної гібридизації, які відбуваються в умовах глобалізації.

Автор, робота якого націлена на аналіз музичної композиції, здійснює критичний аналіз взаємозалежності локального та глобального, розглядаючи процеси трансформації музичних традицій у контексті міжкультурного діалогу. Його підхід спрямований на деконструкцію європоцентричних моделей музичної історіографії та виявлення нових форм міжкультурної взаємодії, що не зводяться до механічного запозичення чи асиміляції.

Симптоматично, що дослідник розпочинає перший розділ своєї книги з тези, висловленої у 2005 році знаним диригентом сьогодення Саймоном Реттлом, що майбутнє класичної музики знаходиться у Китаї, яка може бути «відправною точкою для переосмислення вже понад столітньої історії сприйняття західноєвропейської музики в Японії, Китаї та Кореї з нових перспектив, які можуть допомогти відповісти на очевидні питання: як виникла ця, здавалося б, висока повага до європейсько художньої музики у Східній Азії? На тлі якої історичної, політичної та соціальної динаміки відбувся цей розвиток? І чи справді можна припустити після критичного аналізу, що через 50 чи 100 років східноазійські митці домінуватимуть у “класичній музиці” в усьому світі?» [218, с. 25]. Дослідник апелює до трактування поняття «класична музика», запропонованого Т. Адорно наприкінці 1930-х років, і водночас проблематизує його спрощений характер. Особливу критику викликає закріплення цього терміна у межах дискурсу музичної індустрії як нібито суто технічного та ціннісно нейтрального означення, що фактично сприяє стандартизації сприйняття. Така практика, зауважує автор, супроводжується неготовністю визнавати множинність можливих інтерпретацій музичних творів і обмежує їх здатність генерувати автономні, непередбачувані смисли поза заданими канонічними рамками: «Кодифікація канону європейського та північно-американського симфонічного, оперного, вокального, камерного та сольного репертуару (приблизно від Баха до Малера) таким чином приймається без застережень, разом з винятком значної частини музики двадцятого століття» [218, с. 25].

Натомість К. Утц пропонує замінити поняття «класична музика» на «арт-музика». Ключовою теоретичною тезою Утца є те, що міжкультурна взаємодія не може бути зведена до простого інтегрування елементів різних музичних культур у західноєвропейський музичний канон. Така практика, за його словами, часто підпадає під постколоніальний патерн привласнення та спотворення автентичних значень. Він вказує, що сам термін «міжкультурний» передбачає критичне переосмислення культурних ідентичностей. «Основна ідея про те, що композитори, виконавці та слухачі діють як частина “культурної практики”, – пише Утц, – означає, що їх концепція музичних звуків і структур нерозривно пов’язана з культурно-специфічними ідеями про музику» [218, с. 29].

Автор роботи приділяє увагу концепту «культурної пам’яті», яку представляє «зв’язковою структурою», що базується на безперервному повторенні канонічних мотивів та ідей у «розширеній ситуації»: «Вона прив’язана до конкретних інституцій і ритуальних форм публічної та приватної презентації та реценсії, а також взаємодії між виробництвом, передачею та реценсією. Навіть якщо багато з цих процесів культурної практики розпадаються в епоху цифровізації та глобалізації, ми не повинні недооцінювати їх постійну присутність» [218, с. 29].

На думку Г. Утца, у сучасному дискурсі про новітню художню музику поняття культурної ідентичності дедалі частіше виявляється проблематичним, особливо в його трактуванні як чогось стабільного, цілісного та внутрішньо узгодженого. Слідом за Стюартом Голлом, Г. Утц вказує, що модерна та постмодерна ситуація остаточно децентрувала уявлення про самототожний суб’єкт: відмова від есенціалізму в постмарксистській думці, психоаналітичне розуміння ідентичності як нескінченного процесу, постструктуралістська критика мовної стабільності, фуковське осмислення дисциплінарних механізмів і феміністська проблематизація гендеру спільно сформували уявлення про ідентичність як множинну, процесуальну та контекстуально зумовлену. У музичному вимірі це означає відмову від уявлення про стильові

аспекти, жанрові моделі або культурну належність як «замкнені сутності» та відкриття поля для міжкультурних конфігурацій.

У цьому контексті зростає значення міжкультурної перспективи, у якому сучасна музика є результатом взаємодії процесів культурної гомогенізації та партикуляризації. З одного боку, глобалізація сприяє стандартизації музичних норм, ідіом і виробничих моделей, що часто набуває форм вестернізації; з іншого – викликає компенсаторний пошук форм культурної відмінності, здатних протистояти уніфікації. Однак, важливо уникати спрощеної опозиції між «глобалізованим Заходом» і романтизованим «поверненням до витоків»: численні приклади сучасної музики Африки, Азії та Латинської Америки демонструють, що опір стандартизації може здійснюватися не шляхом підкреслювання локальної ідентичності, а через критичне переосмислення її стереотипних форм. Саме тут виникає потреба точнішого визначення того, що означає культурна відмінність, несхожість або несумірність у міжкультурному музичному дискурсі.

З позицій рефлексивної глобалізації проблеми ідентичності художньої музики стають продуктивними. Йдеться про формування так званих «кластерних», «клаптикових» або множинних ідентичностей, які не претендують на цілісність у традиційному сенсі, проте набувають соціальної актуальності в умовах постіндустріальної культури. На тлі політичної історії ХХ століття та домінування економічної логіки в сучасності така рефлексивність виявляється умовою виживання передової художньої музики.

У цьому зв'язку термін «міжкультурний» Г. Утц пропонує розуміти як процесуальну взаємодію культурних дискурсів, що неминуче ставить під сумнів самі межі між «своїм» і «чужим». Аналіз міжкультурної музики вимагає критичного перегляду фундаментальних передумов європейської концепції мистецтва, аби уникнути ситуацій, коли елементи незахідних культур інтегруються в євроцентричний дискурс на правах екзотичного матеріалу. Водночас і ця критика не позбавлена небезпеки культурного

есенціалізму, оскільки вона часто відтворює дуалізм «я – інший», який прагне подолати.

Саме з цієї причини Г. Утц, звертаючись до Вольфганга Вельша, пропонує концепцію транскультурності, критикуючи як мультикультуралізм, так і класичну міжкультурність за їх приховану опору на гомогенне уявлення про культуру, успадковане від «сферної моделі» Й. Г. Гердера. На його думку, такі моделі неминуче породжують паралельні культури та форми культурної ізоляції, тоді як сучасні культури й суб'єкти за своєю природою є гібридними, проникними та трансформаційними, що особливо проявляється в множинності індивідуальних ідентичностей у глобалізованому світі.

Альтернативою класичній моделі «діалогу», яка передбачає взаємодію стабільних культурних позицій, Генріх Утц, спираючись на концепцію Яна Ассманна, пропонує застосування поняття гіполепсії до міжкультурних музичних ситуацій. *Гіполепсис* – «трансформаційне продовження текстів у конфігурації (між)культурної пам'яті до музичних контекстів [218, с. 38]. На відміну від міфічного або канонічного дискурсу, гіполептичний дискурс зберігає суперечності, допускає критику й водночас продовжує попередні позиції, не скасовуючи їх. У музичному контексті це означає можливість трансформаційного продовження культурної пам'яті без претензії на «чистоту» або остаточне примирення відмінностей. Гіполепсія не усуває іншості, але й не абсолютизує її, відкриваючи простір для критичних, вільних і творчих варіацій.

Таким чином, головний виклик міжкультурної композиції полягає не у створенні штучного «універсального стилю», а у збереженні напруги між локальними музичними системами та глобальними дискурсами. У цьому контексті Утц закликає до відмови від подібних концепцій, які намагаються підпорядкувати міжкультурний музичний дискурс західним аналітичним моделям. Його підхід ґрунтується на визнанні множинності музичних сучасностей та необхідності історіографічного переосмислення методології аналізу міжкультурних процесів.

Отже, робота Крістіана Утца демонструє, що міжкультурна взаємодія в музиці є складним феноменом, який не може бути зведений до одностороннього запозичення або механічного синтезу традицій. Основні проблеми, які він висвітлює, можна підсумувати так:

- гібридизація та міжкультурність – не просто поєднання елементів, а рефлексивний процес, що вимагає критичного підходу до питання ідентичності;
- іншість та неспівмірність – необхідність визнання того, що деякі музичні системи не можуть бути просто перекладені у західні категорії;
- локальне та глобальне – взаємодія між цими рівнями не є односторонньою, а передбачає динаміку адаптації та переосмислення;
- рефлексивна глобалізація – необхідність критично аналізувати механізми міжкультурного обміну, а не сприймати їх як нейтральні процеси.

Міжкультурна взаємодія пов'язана з феноменом культурного інтелекту – здатністю вільно співіснувати та функціонувати в кроскультурних контекстах. Як зазначає А. Солодка [79], ця категорія містить низку ключових складових, що визначають ефективність інтеракції в умовах культурного різноманіття. Культурний інтелект передбачає системне розуміння специфіки культурних кодів і дискурсивних практик, що є визначальними для комунікативної взаємодії. Це охоплює знання культурних традицій та норм, здатність критично інтерпретувати контекст ситуації, передбачаючи її потенційний вплив на міжособистісну динаміку.

У роботі Лі Яньлуна [51], присвяченій аналізу творчості скрипаля-віртуоза, композитора й педагога Ма Сіцонга, зазначається, що вивчення музики митців, які у власних композиціях і виконавстві поєднують західноєвропейські жанрово-стильові моделі з питомо східним «звуковим менталітетом» [51, с. 23], утверджують ідею універсальної комунікації культур. Методологічно така творчість потребує «мета-методологічного» підходу, що зважає і на універсальні (загальноєвропейські) параметри аналізу,

і на специфіку східної музичної семантики, історично та ментально відмінної від західноєвропейської.

Уточнюючи поняття світового, всезагального та універсального у контексті сучасного музикознавства, слід насамперед взяти до уваги концепцію універсалізму, розвинену Лі Яньлуном у його дослідженні. Музикознавець, спираючись на думку інших науковців, погоджується, що універсалізм є світоглядною установкою на зближення культур, «що виходить з ідеї відкритості культур одна одній, пріоритетності розширення культурних зв'язків і контактів, трансформації культурних просторів за рахунок збагачення новими ідеями, символами, значеннями» [51, с. 29]. Водночас у праці Лі Яньлуна йдеться про розуміння універсалізму не лише як абстрактної ідеї, а й як конкретної програми дій у мистецькій галузі, передусім у сфері музичного виконавства та композиторської практики, де діалог культур набуває цілком відчутних форм через специфіку жанрів, стилів та художньо-естетичних уподобань. Лі Яньлун підкреслює, що усвідомлення універсальної природи культурної творчості створює підґрунтя для дієвого поєднання глобальних ідей із локальними виконавськими, технологічними й художніми особливостями. Таким чином, в актуальному музикознавчому дискурсі спостерігається прагнення вийти за межі традиційної опозиції «національне – європейське» чи «східне (орієнтальне) – західне», пропонуючи натомість більш гнучку методологію. Запропоновані Лі Яньлуном підходи дають змогу розглядати ті чи інші культурні явища як різнорівневі прояви універсалістського принципу, що інтегрує локальні особливості у ширший світовий контекст. Зокрема, йдеться про взаємодію міжкультурну (коли різні музичні традиції вступають у безпосередній діалог, формуючи нові стильові чи жанрові синтези) та внутрішньокультурну (коли національна культура сама по собі є багаторівневою системою з власною регіональною, етнічною й історичною різноманітністю).

Продовжуючи роздуми Лі Яньлуна над дихотомією «Своє – далеке Чуже» та «Своє – близьке Чуже» [51, с. 30], можна припустити, що з часом

«далеке Чуже» (наприклад, західноєвропейська музична класика) може стати ближчим для певної аудиторії чи виконавців, ніж умовне «близьке», але маловідоме обрядово-народне мистецтво сусіднього регіону. Такі перехрестя культур виявляються особливо плідними для композиторів і виконавців, які, за висловом Лі Яньлуна, віднаходять нові концепти звучання через діалог традицій, наближаючись до універсальних парадигм музичного мислення, втім, щоразу зберігаючи свою локальну виразність.

Отже, концепт універсалізму є одним з можливих методологічних орієнтирів у сучасному музикознавстві, адже допомагає сфокусувати увагу на позитивному аспекті взаємообміну між культурами, коли будь-який культурний феномен розглядається крізь призму здатності «перекладати» свої смисли та цінності на мову іншої традиції. Тим самим створюються умови для взаємозбагачення: глобальна (загальносвітова) музична культура наповнюється новими сенсами, а локальні школи й виконавські практики здобувають можливість рівноправної участі в світовому дискурсі. Універсалізм, таким чином, не нівелює національні відмінності, а навпаки – надає їм нового смислотворчого імпульсу, підтверджуючи діалектичну єдність між «загальним» та «одиничним» у мистецьких процесах постсучасності.

Глобалізаційні процеси, що охопили сучасну музичну культуру, детермінують її стильові трансформації та сутнісні принципи організації художньої цілісності, механізми рецепції та комунікативні стратегії. На це вказує в своїй монографії Б. Сюта [86] і робить спробу конструювати концепцію глобалізації культурологічного типу. Музичне мистецтво, функціонуючи в умовах постіндустріального суспільства, все більше підпорядковується загальним закономірностям глобалізованого культурного простору, що виявляється у формуванні нової ієрархії музичних центрів і периферій, зміні композиторських стратегій, модифікації семантичних моделей та актуалізації гіпертекстуальності як одного з основних принципів художнього конструювання.

Культурна глобалізація, на думку Б. Сюті, обумовлена низкою факторів: «Миттєва уседосяжність та загальнодоступність інформаційних потоків спричиняє поступове усталення незнаних досі культурним традиціям явищ синхронізації культуротворчих процесів, конвергенції та наступу тотального уніформізму. А вони, у свою чергу, спричиняють процеси прогресуючої деморалізації національних, етнолокальних та регіональних культур (часто на тлі формування нових регіональних економічно-господарських центрів, узалежнених від глобалізаційних тенденцій, глокалізації)» [86, с. 6–7]. У результаті цього процесу культурні традиції, уніфікуючись, поступово втрачають свої виразні національні та етнокультурні особливості. Вони все більше адаптуються до загальних глобальних тенденцій, засвоюючи найпоширеніші й комерційно вигідні елементи, що користуються найбільшим попитом у певний період. Як наслідок, такі традиції або дедалі більше відсуваються на периферію культурного простору, або ж набувають форми радикального еkleктизму, де різномірні стилістичні та естетичні елементи поєднуються без чіткої внутрішньої логіки чи автентичної культурної тяглості.

Проблематику взаємодії центрів та периферій у музичній культурі Б. Сюті розглядає, базуючись на думках цілої низки дослідників, адже ця тема залишається актуальною в контексті глобалізаційних процесів, що зумовлюють як трансформацію регіональних музичних традицій, так і їхню адаптацію до універсальних мистецьких парадигм. Аналіз сучасного музикознавчого дискурсу засвідчує, що окремі аспекти цієї проблематики порушуються у дослідженнях українських учених, проте здебільшого розглядаються фрагментарно, без належного інтегративного підходу до вивчення механізмів музичної периферізації в умовах глобалізації. Особливу увагу привертає спостереження Н. Герасимової-Персидської [38], яка висвітлює мобільність конфігурації європейської музичної культури, підкреслюючи циклічність її розвитку, у межах якої окремі регіони періодично набувають або втрачають статус значущих культурних центрів. Не менш

значущими є дослідження І. Пясковського [70], який розглядає вплив глобалізаційних процесів на музичну культуру, через аналіз не тільки мовної структури, а й психологічних особливостей аудиторії, конфесійних аспектів, що детермінують стильові трансформації та рецепцію музичних творів.

У цьому контексті особливого значення набуває розгляд взаємодії Європи та Китаю як прикладу взаємовпливу культурних центрів і периферій. Китай, попри свою цивілізаційну автономність та наявність власної глибокої музичної традиції, активно залучає європейські стилістичні й жанрові моделі, що, у свою чергу, спричиняє унікальний процес взаємодії культурних парадигм. Водночас європейська музична культура, трансформуючись у китайському мистецькому просторі, змінюється відповідно до нових соціокультурних реалій, що актуалізує проблему адаптації, переосмислення та синтезу традицій. Таким чином, глобалізаційні процеси, що визначають сучасну музичну картину світу, сприяють взаємопроникненню та змішанню музичних культур, що унеможлиблює чітке розмежування центрів та периферій, натомість створюючи нові поліфонічні форми художньої комунікації.

Стаття Лю Цзюньї [55] порушує важливу проблему взаємодії традиційної китайської музики з глобальними культурними процесами, акцентуючи увагу на ролі естетичного конфлікту як механізму динамічного розвитку музичного простору Китаю. Автор розглядає глобалізацію в якості джерела змін, а не загрози уніфікації. Особливої ваги набуває ідея про те, що естетичний конфлікт між китайською та західною музичними традиціями не знищує локальні форми мистецтва. Навпаки конфлікт стає рушієм їхнього оновлення та адаптації до сучасного музичного ландшафту. У статті глобалізація представлена як процес транснаціонального обігу художніх ідей, що сприяє переосмисленню традиційних канонів. Лю Цзюньї наголошує, що китайська музична культура, яка історично спиралася на конфуціанські етичні та естетичні засади, зазнала систематичних європейських впливів ще з ХХ століття. Якщо раніше ці запозичення були спорадичними, то в умовах

сучасної глобалізації відбувається структурована інтеграція західних підходів у китайську музичну систему. Це стосується не тільки композиції та виконавської практики, а й музичної освіти, в якій поступово закріплюються європейські методики навчання.

Ключовим аспектом статті є розгляд естетичного конфлікту як механізму розвитку. Авторка визначає його як інструмент переосмислення культурних традицій: «Регулярні впливи Заходу сприяли тому, що китайська традиційна музична культура стала розвиватися з позицій або пристосування до цих впливів, або опору новим тенденціям щодо інтерпретації музичної культури. Власне, це й дозволяє говорити про те, що культурна глобалізація є не лише процесом, що привнесений ззовні, а й реальністю, яка активно створюється суб'єктами, що до неї долучаються» [55, с. 174].

Китайські музиканти змушені балансувати між двома полюсами – з одного боку, зберігати власну ідентичність, а з іншого – відповідати глобальним естетичним стандартам. Це спричиняє певну напругу, але водночас стимулює розвиток нових музичних підходів. У цьому контексті Лю Цзюньї згадує іншого дослідника – Бай Є, який пропонує три моделі взаємодії китайської музики із західноєвропейськими традиціями: консервацію (збереження автентичності), адаптацію (пристосування до нових умов) та модернізацію (створення гібридних форм, які поєднують східні та західні елементи). Саме останній шлях, на думку авторки, є найбільш перспективним для сучасного китайського музичного мистецтва.

Важливим є і соціокультурний вимір естетичного конфлікту. Авторка спирається на концепції П'єра Бурдьє, який розглядає мистецькі практики як результат соціальних та економічних відносин. Це означає, що музичний світ Китаю формується під впливом внутрішніх художніх традицій та трансформується завдяки глобальним політичним та економічним чинникам. У цьому сенсі західний вплив не є суто мистецьким явищем, а радше частиною загального процесу інтеграції Китаю у світовий культурний простір. Саме тому Лю Цзюньї підкреслює, що китайські музиканти не лише

приспосовуються до глобальних тенденцій, а й активно впливають на них, створюючи нові моделі музичного мислення.

Таким чином, можна підсумувати, що в межах представленої дослідницької панорами кроскультурна комунікація в сучасній музиці трактується багатьма авторами як невідворотна, але складна й багаторівнева реальність. Існує консенсус щодо вирішальної ролі «діалогу» між різними культурними системами, але окремі дослідники (зокрема, К. Утц) наголошують на ризиках поверхневого «змішування» без урахування автентичних контекстів, тоді як інші (Лі Яньлун) вбачають у синтетичних процесах вагомий креативний потенціал. Усі сходяться на тому, що цей діалог передбачає не стільки механічне копіювання, скільки складну переінтерпретацію смислів, у якій виконавець та слухач стають рівноправними учасниками нової художньої реальності. Саме тут полягає головна задача міжкультурної музичної комунікації: як поєднати автентичні цінності різних спільнот, не нівелюючи їх, і водночас утвердити нові мистецькі форми, здатні існувати у глобальному культурному просторі.

Коротко підсумуємо основні позиції дослідників та виявлені особливості міжкультурної взаємодії в музиці.

1. Міжкультурна комунікація – це складний процес взаємного становлення, коли відбувається спільна трансформація суб'єктів, у межах якої формуються нові змісти.

2. Перехідність, інтеграція та посилена відкритість (особливо в періоди історичних зламів – В. Редя). У сучасному контексті, за спостереженнями О. Берегової, така відкритість виявляється і в ускладненні комунікаційної схеми «композитор – твір – слухач» залученням додаткових посередників.

3. Людиноцентричність як рушійна сила мистецького процесу: виконавець, диригент або композитор стають ключовими «медіаторами» змістів. Утім, К. Утц додає аспект критичного аналізу позиції митця в постколоніальних та глобалізаційних умовах, вказуючи на необхідність

рефлексивного підходу до взаємодії з «Іншим», аби уникнути механічного привласнення.

4. Універсалізм та ідея відкритості культур – трактовка відкритості культур як принципової можливості збагачення на рівні глобальної парадигми, без заперечення при цьому локальних особливостей.

5. Різномірнева природа діалогу «Захід – Схід» – універсальний характер музики, здатної долати культурні бар'єри та бути потужним «інтеграційним» засобом.

6. Адаптація й трансформація як двосторонній процес – засвоєння етнічних музичних форм західною аудиторією або вбирання локальною культурою іншокультурних взірців з модифікацією останніх у власному естетичному полі.

7. Критичне переосмислення на тлі глобальної комунікації – застереження від спрощених уявлень про міжкультурні обміни. З одного боку, існують ризики втрати автентичного змісту й об'єктивізації «іншої» традиції; з другого – з'являються нові можливості синтезу, що породжують оригінальні художні форми (теза про творче паритетне взаємопроникнення).

Осмислення міжкультурної комунікації як процесу взаємного становлення та розвитку дає підстави представити її як динамічну модель взаємодії, у межах якої обидві сторони комунікації зазнають змін. Йдеться про своєрідний «пінг-понг» культурних смислів: кожна традиція не лише транслює власні художні коди, а й коригує їх у процесі зустрічі з «Іншим». Така взаємодія передбачає відкритість, інтеграцію та здатність до критичної рефлексії, водночас зберігаючи місцеву ідентичність.

Здійснюючи проєкцію цих положень на сферу виконавського мистецтва та інтерпретації зокрема, доцільно говорити про формування у сучасному художньому просторі феномену *кроскультурної інтерпретації* – виконавської репрезентації музичного твору, що здійснюється в іншому культурному середовищі та передбачає взаємодію різних естетичних, історичних і виконавських традицій. Коли європейська оркестрова музика прочитується

китайським диригентом, трансформації зазнає не тільки локальний художній контекст – змінюється й саме звучання твору. Естетичне світовідчуття, інтонаційні маркери, уявлення про драматургічну логіку та роль оркестрової фактури накладаються на партитуру, розкриваючи ті смислові виміри, які можуть залишатися прихованими та незначущими в західному мистецькому середовищі.

Отже, *кроскультурна інтерпретація* – це тип виконавської практики, що виникає в ситуації зустрічі різних культур та передбачає взаємну модифікацію як культурного простору інтерпретатора, так і смислової конфігурації самого музичного твору.

1.3 Трансформація модусу західноєвропейської оркестрової музики в китайському культурному контексті: жанрово-стильовий та виконавський вимір

Під західноєвропейською музикою ми розуміємо сукупність традицій та естетичних парадигм, що сформувалися в межах європейської музичної культури та отримали розвиток у регіональних контекстах, зокрема у Північній Америці. Вона являє собою *розгалужену систему композиторських і виконавських практик, які спираються на спільні принципи композиції, оркестрування, драматургії та інтерпретації, а також демонструє певну векторність стильового розвитку.*

Окремо зазначимо, що у більшості кроскультурних досліджень, в яких вивчається взаємодія європейської музики та китайської культури, мова йде саме про дихотомію «Схід–Захід», а під західною музикою розуміється насамперед західноєвропейська музика та навіть ширше – все, що не є східною музикою. Про це ми можемо судити, виходячи з тематики досліджень, в яких визначальними термінами стають концепти «схід» або «захід». Так, у низці англійських робіт західноєвропейська музична традиція називається «Western Classical Music» [155, 153, 173, 174, 196, 220, 222, 223]. Саме тому, враховуючи напрям дисертації, синонімізація західноєвропейської та

скорочено західної музики (зокрема, для китайського музиканта) могла б виявитися доречною та виправданою. Зазначимо, що англomовні дослідники уникають поняття «західноєвропейської музики» як такого, яке є більш адаптивним в українському музикознавстві. Коли мова йде про КНР, важливо брати до уваги східноєвропейські впливи на становлення китайської музичної культури академічної традиції. Тому задля уникнення плутанини представимо терміни, що зустрічаються в якості синонімічних понять у проаналізованих нами роботах:

Для позначення європоцентричної музичної моделі використовуються:

- західноєвропейська музика;
- європейська музика;
- західна класична музика (Western Classical Music);
- західна музика.

Для позначення додаткових компонентів (з увагою до китайського мистецтва):

- орієнтальна;
- східна;
- китайська;
- World Music (узагальнено до всіх неєвропейських музичних традицій);
- традиційна.

Отже, поняття «західноєвропейська оркестрова музика» є продуктом «європейської музичної традиції», оскільки саме європейський культурний простір виступає її історичним і теоретичним джерелом. Більш того, історично ядро західної музичної традиції формувалося у Західній і Центральній Європі (Італія, Франція, Німеччина, Австрія, Великобританія), основні принципи ладотональної організації, гармонії, формотворення, оркестрової драматургії виникали саме в європейському культурному просторі. Коли ж композитори Америки, Австралії, Японії та інших країн долучилися до оркестрової практики, вони все одно наслідували й розвивали європейські жанрові та

теоретичні парадигми. Саме тому таке ототожнення видається на нашу думку справедливим.

Від епохи бароко до сучасності західноєвропейська оркестрова музика зберігала ключові риси – масштабність форми, структурну логіку, розгалужену інструментальну палітру та концептуальну глибину. Разом із тим історичний розвиток симфонічної традиції в ХХ столітті засвідчив активний процес трансформації цієї музичної парадигми в умовах глобалізаційних зрушень, що проявилось через географічне розширення європейської музичної культури та її адаптацію в нових соціокультурних середовищах.

Так, сучасна американська оркестрова музика, що є похідним явищем від західноєвропейської традиції, ілюструє процес культурного трансферу, який відбувся внаслідок міграційних потоків європейських композиторів і музикантів у ХХ столітті. Американська оркестрова музика поступово формувала власний стильовий ландшафт, зберігаючи тісний зв'язок із європейськими виконавськими традиціями. Водночас її специфіка полягає в більшій відкритості до полістилістики, електроакустичних експериментів, а також у впливі популярної та кінематографічної музики, що стало можливим унаслідок розширення масової музичної індустрії та демократизації творчості.

Отже, поняття західноєвропейської оркестрової музики об'єднує європейську класично-романтичну спадщину, симфонічну традицію ХХ століття та сучасні оркестрові твори, у тому числі американські, демонструючи їхню стильову єдність у межах глобального музичного простору сьогодення. У цьому контексті західноєвропейська оркестрова музика мислиться актуальною культурною категорією, що адаптується до сучасних умов, інтегруючи локальні музичні традиції в загальний дискурс симфонічного мистецтва ХХІ століття.

Глобалізація як явище, що охоплює різні сфери мистецтва, сприяє поширенню та уніфікації норм західноєвропейської оркестрової музики на міжнародному рівні. Вона забезпечує загальну доступність класичного репертуару, розповсюдження виконавських стандартів та географічну широту

діяльності оркестрових колективів, включно з країнами Східної Азії, Південної Америки та Близького Сходу. Цей процес веде до певного згладжування національних відмінностей і стирання культурних меж, що, в свою чергу, провокує формування глобальної музичної мови, у якій європейська, американська, азійська та інші оркестрові музики виступають як взаємопов'язані компоненти єдиної художньої системи.

Всі ці фактори дають можливість говорити про формування специфічного **модусу західноєвропейської оркестрової музики** – свого роду інтегрального комплексу естетичних, стилістичних та виконавських параметрів, що визначають специфіку оркестрового мистецтва в європейській традиції.

Цей модус охоплює систему взаємодії між композиторським задумом, оркестровою палітрою та виконавськими стратегіями, що історично еволюціонували в межах європейського музичного дискурсу. Він також містить концепцію виконавської автентичності, що балансує між збереженням традиційних канонів і появою новітніх тенденцій інтерпретації.

Європейська оркестрова музика репрезентує, у свою чергу, розгалужену жанрову систему, що сформувалася в результаті багатовікового еволюційного розвитку. Жанрова диференціація оркестрової музики базується на низці критеріїв, зокрема на функціональному призначенні, типологічних характеристиках, взаємодії з іншими мистецькими формами, що дозволяє виділити жанри суто симфонічної музики, концертні жанрові моделі, вокально-оркестрові, сценічні, експериментальні тощо. Таким чином, жанрова система європейської оркестрової музики є ієрархічною, структурованою та історично детермінованою. Водночас вона залишається динамічною, відкритою до трансформацій, що відображають зміну художніх парадигм та еволюцію музичного мислення. В контексті нашого дослідження увага приділяється саме симфонічній музиці та спорідненим їй жанрам в різних стильових аспектах, що виявляють функціональну та структурну подібність на тлі значущості ролі симфонічної музики в цілому, адже як зазначає у своїй

науковій розвідці Ян Цзюнь, «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» [98, с. 51]. Цей дослідник називає симфонічну музику одним з факторів «соціокультурної ідентичності» [там само].

Погоджуючись зі спостереженнями Лян Маочуня, дослідник зазначає, що симфонічна музика в її композиторському вимірі дозволила по новому наповнити соціокультурний простір Китаю: «Гостро конфліктна драматургія симфонічних жанрів парадоксальним чином доповнює традиційне переважання гармонійності й вираженості китайської музики. Багатоголосся (і багатосаровість) симфонічної фактури протиставляється лінійності китайського музичного мислення» [98, с. 54]. Це перекликається з визначенням О. Берегової, А. Мухи та С. Шипа, які вказують на те, що «Азійський Китай має кардинальні відмінності щодо мови <...>, писемності <...> , релігії <...> та філософії, історико-культурного та практично-побутового досвіду, національної ментальності і традицій світосприйняття» [6, с. 403].

Модус європейської оркестрової музики є *глобальним явищем*, що структурує музичний простір світу особливим чином. У цьому аспекті виникає логічне питання про інтерпретацію європейської оркестрової музики китайськими музикантами.

Феномен інтерпретації європейської музики у сучасному диригентському мистецтві демонструє складну взаємодію між усталеними традиціями виконання та можливостями індивідуальної творчої реалізації. Тут важливо розглянути декілька ключових аспектів, які впливають на ступінь свободи інтерпретатора: жанрова визначеність твору, його хронологічна дистанція від сучасності, культурно-історичний контекст та рівень канонізації виконавських підходів.

Одним із фундаментальних факторів, що зумовлює специфіку інтерпретаційного процесу, є жанрова стабільність музичного твору. Чим більш стабільним жанрова модель, тим більш структурованими та нормативними виявляються виконавські традиції, що, відповідно, зменшує (проте не універсалізує) поле для інтерпретаторських варіацій. Так, наприклад, жанр класичної симфонії, особливо у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта чи Л. Ван Бетховена, передбачає високу ступінь визначеності в аспекті темпового плану, динаміки, артикуляції та навіть стилістичних особливостей оркестрової гри. Виконання таких творів супроводжується певними очікуваннями слухацької аудиторії та професійної спільноти, що й обмежує експерименти диригента. Водночас, відкриті жанрові моделі, такі як симфонічні поеми, програмні сюїти чи сучасні оркестрові твори, навпаки, сприяють ширшому діапазону варіативності. У подібних випадках виконавська стратегія може базуватися на оригінальному трактуванні драматургії, пошуку нових акцентів та навіть на залученні нетрадиційних засобів звукової організації.

Ще одним ключовим аспектом є хронологічна дистанція між моментом створення музичного твору та його сучасним виконанням. Зі збільшенням часової відстані між авторським задумом та його інтерпретацією в концертній практиці формується певний канон виконання, який ґрунтується на історичних традиціях, школах диригування та виконавських стилях. Наприклад, симфонії Й. Брамса чи Г. Малера вже мають усталені інтерпретаційні традиції, що містять визначені темпові співвідношення, стандартні підходи до балансування оркестрових груп і певні агогічні стратегії. У такому випадку будь-яке суттєве відхилення від канону може викликати дискусії в професійних колах і навіть сприйматися як відхилення від історичної автентичності.

З іншого боку, виконання творів сучасних композиторів надає диригенту значно більшу свободу, оскільки інколи (особливо якщо це прем'єра) відсутній стандарт виконання. Це дозволяє інтерпретаторові розташовувати

власні смислові акценти, експериментувати з динамічною драматургією та формою. Ба більше, взаємодія з композитором у процесі підготовки до виконання може сприяти виробленню оригінальної концепції інтерпретації, що є неможливим у випадку з канонічними творами, де подібний діалог є суто гіпотетичним.

Особливий інтерес становить питання міжкультурного виміру інтерпретації, що безпосередньо впливає на баланс між традицією та інновацією у виконавському процесі. Так, китайські диригенти, працюючи з європейським симфонічним репертуаром на батьківщині, стикаються із необхідністю адаптації до західноєвропейських виконавських стандартів, водночас намагаючись зберегти власну художню ідентичність. У цьому випадку виникає питання культурного трансферу та асиміляції виконавських традицій, що є невід'ємною частиною глобалізаційних процесів. Якщо європейські диригенти, виконуючи твори Л. Бетховена чи Й. Брамса, діють у межах усталеної шкали виконавських підходів, то китайські музиканти, інтегруючись у цю традицію, так чи інакше опиняються у ситуації, коли потрібно адаптувати класичні музичні зразки до естетичних очікувань аудиторії.

Підсумовуючи розмірковування над феноменом інтерпретації європейської музики у глобальному контексті, слід констатувати, що виконавська практика усвідомлюється динамічним процесом, у якому взаємодіють кілька ключових складових: *жанрова стабільність твору, його історична дистанція, традиції виконання та культурні аспекти*. У той час як класичний репертуар формує жорсткі канони виконання, сучасні твори навпаки – передбачають вільнішу варіативність. Водночас кроскультурний контекст, зокрема процеси адаптації європейського симфонічного мистецтва у китайській музичній культурі, засвідчує, що традиція та інтерпретаційна свобода перебувають у постійному русі, визначаючи еволюцію виконавського мистецтва у глобальному масштабі.

Дослідження, що вивчають виконавські процеси оркестрової музики у Китаї підтверджують висунуті тези. Так, Чжао Сяо Оу [92] розглядає національне оркестрове виконавство нового типу як результат синтезу симфонічної моделі західноєвропейського зразка та китайської класичної культурної традиції. На думку дослідника, запозичення структурних і організаційних принципів європейського симфонічного оркестру, поєднане зі специфікою національних інструментів і традиційного музичного мислення, створило підґрунтя для формування оригінального симфонічного дискурсу в китайській музичній культурі ХХ століття.

Проблематика становлення та професіоналізації симфонічного диригування в Китаї все ж на сьогодні залишається недостатньо систематизованою у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві. Однією з небагатьох наукових праць, що безпосередньо зосереджена на мистецтві оркестрового диригування як самостійному виді виконавської діяльності в історичній традиції Китаю, є дисертаційне дослідження Янь Ян [100], в рамках якого послідовно доводиться, що на відміну від європейської музичної культури, де професія диригента сформувалася вже на початку ХІХ століття, у Китаї її становлення розпочалося лише у ХХ столітті та було зумовлене глибинними соціокультурними й інституційними трансформаціями. До цього часу функції керівництва музичним процесом у національних інструментальних колективах виконували провідні солісти, що принципово відрізняло китайську практику від західної диригентської моделі (або, скоріше, нагадувало її ранні версії).

Янь Ян підкреслює, що активне входження європейської симфонічної музики в культурний простір Китаю з 1920-х років поставило питання як про створення оркестрів західного типу, так і про формування власної національної диригентської школи. Подальший розвиток композиторської творчості та ускладнення оркестрової мови у середині ХХ століття, за спостереженням дослідника, зумовили якісний зсув у вимогах до диригента, який відтепер мав володіти цілісним комплексом професійних навичок,

пов'язаних з читанням партитури, управлінням оркестровим апаратом і художньою інтерпретацією. У цьому контексті диригування осмислюється як повноцінний різновид виконавського мистецтва, наділений самостійним художньо-інтерпретаційним статусом.

Важливим положенням дисертації є диференціація двох типів оркестрів, що склалися в Китаї упродовж ХХ століття: симфонічного оркестру західного типу з європейським інструментарієм та сучасного китайського оркестру традиційних інструментів, модернізованого за принципами західноєвропейської симфонічної моделі. Янь Ян наголошує, що професійна діяльність диригента симфонічного оркестру західного типу на сьогодні є значно більш розробленою і вивченою, тоді як специфіка диригування сучасним китайським оркестром традиційних інструментів залишається недостатньо осмисленою. Саме ця асиметрія, на думку автора, виявляє методологічний вакуум у сучасному музикознавстві.

Значущим для подальших досліджень є запропонована автором періодизація розвитку оркестрового диригування в Китаї, яка охоплює шість етапів: від генези (1879–1917), пов'язаної з діяльністю іноземних музикантів та здебільшого воєнними оркестрами, становлення (1919–1948) – поява перших оркестрів європейського типу, національний розквіт (1948–1965) – поява цілком китайських колективів, криза (1966–1977), возз'єднання зі світом (1978–2010) та подальша інтеграція у глобальний музичний простір (з 2010-х років). Така історична перспектива дозволяє розглядати симфонічне диригування не ізольовано, а в тісному зв'язку з еволюцією оркестрових колективів, соціально-політичними процесами та зміною культурних орієнтирів.

Особливу увагу в роботі приділено персоналістичному виміру диригентського мистецтва. Янь Ян констатує, що творчість і професійний досвід значної кількості китайських диригентів різних поколінь досі не стали предметом ґрунтовного аналізу, попри те що китайські дослідники неодноразово наголошували на необхідності розвитку теорії та методики

оркестрового диригування з урахуванням національної специфіки та майже столітньої історії цієї професії. Дослідник аналізує творчість ключових диригентів старшого покоління (Хуан Іцзюнь, Лі Делунь, Хань Чжунцзе, Цао Пен, Лін Кечанг, Лін Кечанг), середнього покоління (Яо Гуаньжун, Тань Ліхуа, Ху Юньян, Чжан Гоюнь, Юй Лун) та молодшого (Лі Сінцао, Чжан Сян, Чжан І).

Більшість диригентів старшого покоління, які визначили становлення китайської симфонічної традиції, формувалися в умовах складних і неоднорідних освітніх траєкторій, що поєднували локальну підготовку з подальшим зарубіжним досвідом. Водночас систематичне професійне навчання на Заході було характерним не для всіх представників цього покоління; однак саме міжнародні контакти, гастрольна активність та епізоди навчання за межами Китаю відіграли суттєву роль у розширенні їхнього художнього кругозору. Постаць диригентів, які стояли біля витоків інституалізації симфонічного диригування в Китаї також, демонструє різні моделі професійного становлення – від переважно китайської освіти з подальшим активним включенням у міжнародний музичний контекст до повноцінної європейської академічної підготовки. Показовим є те, що для значної частини диригентів цього покоління вихідною точкою професійного шляху ставала самодіяльна або напівпрофесійна практика, не пов'язана з усталеною західною диригентською школою. Подібна специфіка зумовила особливості їхнього інтерпретаційного мислення: рання професійна соціалізація в китайському музичному середовищі, обмежений доступ до регулярної оркестрової практики та західного репертуару, а також відносна замкнутість культурного поля сприяли формуванню особливого типу виконавської свідомості.

У цьому сенсі диригенти старшого покоління більшою мірою зберігали «китайську» ідентичність інтерпретації західноєвропейської симфонічної музики порівняно із сучасними диригентами, професійне становлення яких від початку відбувалося в умовах глобалізованої освітньої системи та постійного

контакту із західною виконавською традицією. Їхні інтерпретації, імовірно, відзначалися більшою автономністю щодо нормативних моделей західноєвропейського симфонічного виконавства й у більшій мірі зумовлювалися локальним культурним досвідом, аніж безпосереднім засвоєнням усталених диригентських канонів.

Професійні траєкторії диригентів середнього покоління в Китаї загалом характеризуються високим рівнем інтернаціоналізації, однак не зводяться до уніфікованої моделі обов'язкового зарубіжного навчання. Дійсно, значна частина ключових постатей цього покоління (Яо Ганьжун, Ху Юньян, Юй Лун) здобули систематичну диригентську освіту за межами Китаю – у європейських та американських академічних центрах, що істотно вплинуло на їхні інтерпретаційні підходи та уявлення про симфонічну традицію. Водночас існують показові винятки, які коригують уявлення про суцільну західну орієнтацію цього покоління. Так, Тань Ліхуа не проходив навчання за кордоном: його професійне становлення розпочалося у військовому музичному середовищі, після чого він здобув диригентську освіту в Шанхайській консерваторії в класі Лі Делуна. Попри зарахування до Уельського університету диригент свідомо відмовився від навчання за кордоном, обравши роботу в Центральному симфонічному оркестрі. Аналогічно, Чжан Гоюнь отримав освіту в Шанхайській консерваторії й не мав тривалого зарубіжного освітнього досвіду. Таким чином, середнє покоління китайських диригентів демонструє поєднання двох моделей професійного формування – інтернаціоналізованої та локально орієнтованої, що зумовлює стилістичну неоднорідність і різні ступені залученості до західних диригентських канонів у практиці інтерпретації симфонічної музики.

Професійні траєкторії представників молодшого покоління китайських диригентів засвідчують подальшу еволюцію моделі інтернаціоналізованого диригентського формування, яка набуває вже майже нормативного характеру. Так, Лі Сінцао після завершення навчання в Центральній консерваторії продовжив диригентську освіту в Австрії, у Віденській консерваторії, що

безпосередньо вписує його професійний профіль у європейський симфонічний контекст. Аналогічно, Чжан Сян, здобувши базову освіту в Центральній консерваторії, у 1998 році продовжила навчання у США, в Цинциннаті, що відображає зростаючу орієнтацію молодших диригентів на американську академічну традицію. Водночас окремі представники цього покоління (Чжан І) формуються виключно в межах китайської освітньої системи, що свідчить не про відмову від міжнародної інтеграції, а радше про зміцнення внутрішнього академічного потенціалу Китаю. Таким чином, молодше покоління диригентів поєднує повноцінну базову підготовку в національних консерваторіях із цілеспрямованим включенням у західні освітні та виконавські середовища, що формує новий тип професійної ідентичності – мобільної, транскультурної та від початку зорієнтованої на глобальний симфонічний дискурс.

У процесі глобалізації європейська оркестрова культура поширилася далеко за межі свого історичного ареалу, інтегруючись у музичні практики різних країн. Особливу увагу привертає її функціонування в китайському культурному просторі, де вона пройшла складний шлях адаптації та трансформації. Запозичуючи європейську оркестрову традицію, китайські музиканти переймали західні стилістичні та технічні прийоми, адаптуючи їх у відповідності до власних естетичних уявлень, філософських концепцій і специфіки національного музичного мислення.

Джозеф Лам у своєму дослідженні вказує, що «сучасні китайські музичні практики – продюсери, композитори та виконавці – створюють музику відповідно до сконструйованого та узгодженого ними образу себе. У цьому процесі вони інтегрують усі доступні їм музичні елементи, як автохтонні, так і запозичені, які вважають доречними та ефективними для досягнення своїх цілей. У відповідь на створену та комуніковану музику/ідентичність китайська аудиторія, яка може як належати, так і не належати етнічно або культурно до китайського простору, піддає її критиці, підтверджуючи, відхиляючи або коригуючи її значення. Виконання та

інтерпретації цієї музики/ідентичності триватимуть доти, доки вони залишатимуться актуальними та відповідатимуть китайським реаліям і уявленням» [134, с. 31].

Подібне твердження висвітлює ключовий аспект сучасної китайської музичної культури – гнучку інтеграцію власних і запозичених музичних елементів у процесі формування виконавської та композиторської ідентичності. Це положення підкреслює, що сучасні китайські музиканти діють у просторі між традицією та глобалізаційними тенденціями, усвідомлено адаптуючи різні стилістичні ресурси. Важливо, що цей процес має характер активного осмислення й узгодження різних культурних моделей відповідно до власних творчих потреб, а не зводиться до простого засвоєння західних впливів.

Цей підхід також виявляє тісний зв'язок між музикантами та аудиторією: сприйняття, критика та адаптація значень музики відбуваються у процесі безперервної взаємодії, що формує динамічну систему репрезентації китайської музичної культури: «Виступи та інтерпретації музики/ “себе” триватимуть доти, доки вони залишатимуться актуальними та відповідатимуть китайським реаліям і уявленням. Безперервне виконання та обговорення музики/ “себе” не лише приносять значний фінансовий зиск і національний або міжнародний престиж її творцям, але й підносять їх до рівня культурно-національних лідерів, які мають (або від яких очікується, що матимуть) здатність і соціальний обов'язок просувати Китай та його народ» [там само].

Значну роль у сучасному мистецькому процесі відіграють й *цифрові технології*, що змінюють характер музичної творчості та способи її сприйняття. Глобалізація спричинила інформаційну надлишковість, що зумовило зміну рецептивних стратегій: слухач усе частіше взаємодіє з музичним твором через фрагментарні або алгоритмічно сформовані плейлисти, що впливає на концепцію музичної цілісності. Окрім того, активне використання цифрових медіа відкриває нові можливості для конструювання

інтерактивних музичних форм, у яких слухач стає є як реципієнтом, так і безпосереднім учасником художнього процесу.

Глобалізація змінила і саму структуру виконавської традиції. Якщо раніше західноєвропейська оркестрова музика ґрунтувалася на історично усталених інтерпретаційних практиках, що передбачали поступове накопичення виконавського досвіду, то сьогодні доступність великого масиву записів та цифрових архівів значно прискорює процес ознайомлення з інтерпретаційними моделями. Для китайських диригентів, які входять у європейську музичну традицію не в умовах поступового засвоєння, а через пряму взаємодію з цифровими ресурсами, це означає можливість швидкого освоєння різних виконавських підходів та водночас необхідність адаптації до фрагментованого слухацького сприйняття.

Цифровізація виконавської практики також змінює характер музичної комунікації. Якщо в традиційній європейській оркестровій культурі диригент виступав носієм інтерпретаційного авторитету, що базувався на ґрунтовному історико-стилістичному аналізі, то сучасний виконавець, особливо працюючи в міжкультурному контексті, змушений брати до уваги нові фактори: аудіовізуальну специфіку сприйняття, різні моделі реценції в локальних і глобалізованих аудиторіях, можливість мультимедійної інтеграції виконання. Для китайських диригентів це означає подвійний виклик: з одного боку, необхідність засвоєння традиційної європейської виконавської культури, а з іншого – інтеграція власного виконавського підходу в умовах цифрової реальності, де класичний твір вже не є цілісним феноменом, а часто існує у вигляді множинності варіантів, фрагментів та реміксованих форм. Це особливо помітно у трактуванні симфонічного репертуару, де вибудована століттями традиція інтерпретаційної стратегії вступає у взаємодію з новими умовами сценічної комунікації.

У контексті сучасних тенденцій глобалізації та технологічного прогресу інтеграція робототехніки у сферу музичного виконавства являє собою значущий крок в еволюції оркестрового мистецтва. Симптоматично, що це

відбувається насамперед на Сході. Під час виступу робота-диригента Zhiyin з оркестром Центральної консерваторії Пекіна (2024) було виконано музику, створену штучним інтелектом, що також можна вважати прикладом зростаючої синергії між технологією та музикою³.



Рис. 1.1 Робот Чжійін (Zhiyin) керує оркестром Центральної консерваторії Пекіна ⁴

Ця подія привернула значну увагу, оскільки використання роботизованих диригентів у концертах є рідкісним явищем, особливо на таких важливих заходах у провідних музичних закладах. Чжійін був розроблений у співпраці з експертами з штучного інтелекту та музики Центральної консерваторії, які прагнули інтегрувати передові технології у процес створення та виконання музики. Реакція на цю подію була неоднозначною – від захоплення до занепокоєння можливим витісненням музикантів. Відео виступу, яке стало вірусним, демонструє, як ця технологія здатна взяти на себе як технічну, так і емоційну роль диригента. Деякі вбачають у цьому прорив, тоді як інші висловлюють побоювання щодо впливу штучного інтелекту на майбутнє творчих професій. Ця подія підкреслює зростаючий інтерес до інтеграції робототехніки та штучного інтелекту в сферу виконавського мистецтва, відкриваючи нові можливості, але водночас породжує дискусії про роль людини у музичній творчості, адже ставить перед музикознавцями нові

³ https://www.youtube.com/shorts/Yot_cfoi7TA

⁴ https://www.instagram.com/peoples_daily/reel/DAFFtcPxSd/

питання щодо інтерпретації, емоційної виразності та взаємодії людини й машини у процесі музичної творчості.

Примітно, що подібні ініціативи спостерігаються як в Китаї, так і в інших країнах. Наприклад, у Сеулі (Республіка Корея) робот-андроїд EveR 6 дебютував у ролі диригента з національним оркестром, що викликало широкий суспільний резонанс⁵.

Експерименти із роботизованими диригентами проводяться і в Європі. Так, у 2024 році Дрезденський симфонічний оркестр, відзначив своє 25-річчя концертом «*Robotersinfonie*» у залі Геллерау (*Hellerau*). Програма була розділена на дві частини: спочатку виступає оркестр під керівництвом людини, а після антракту управління виконавським процесом переходить до триручного робота MAiRA Pro S⁶, який керував «*Semiconductor's Masterpiece*» Андреаса Гундлаха – твором, що базувався на незалежних темпоритмічних шарах. За словами композитора, «деякі починають грати повільно й прискорюються, тоді як інші сповільнюються» [216], що вимагає синхронізації, яку забезпечив алгоритм. Як зазначив художній керівник оркестру Маркус Ріндт (*Markus Rindt*), «метою було “не замінити людей”, а виконати складну музику, яку людським диригентам було б неможливо інтерпретувати» [216].

Фізична конфігурація MAiRA Pro S дозволяла контролювати три незалежні ритмічні структури, проте її диригування було позбавлене адаптивності до живого виконання, про що вказує The Guardian [216]. Один із музикантів охарактеризував цей досвід як безжальний: «робот нікого не чекав, він працював як машина» [216]. Це свідчить про ключову різницю між механічним керуванням оркестром і живою диригентською практикою, де важливими залишаються комунікативна взаємодія, агогіка та динамічні нюанси. І хоча MAiRA Pro S не є унікальною спробою застосування роботів у диригентському мистецтві (аналогічні експерименти відбувалися в США⁷,

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=aFRB8Uk5-ro&t=16s&pp=ygUMZXZlciA2IHJvYm90>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=O2aCc8JwZcM>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=qRUyVCfFhIU>

Італії⁸ та Кореї⁹), дрезденський проєкт демонструє глибшу інтеграцію технологій у виконавський процес. Водночас, як підкреслює М. Ріндт, «якби ми виконували Бетховена, такий робот не був би потрібен. Це було б безглуздо» [216], що вказує на обмеженість подібних інновацій у сфері традиційної оркестрової музики.

Загалом, інтеграція робототехніки в оркестрове виконавство відображає динамічні процеси глобалізації та технологічного розвитку, пропонуючи нові перспективи і водночас виклики для музичної спільноти XXI століття. У той же самий час цей експеримент ілюструє межі алгоритмізації диригентського мистецтва, наголошуючи на незамінності людини в процесі інтерпретації. Він також висвітлює глобалізаційні тенденції у взаємодії мистецтва й технологій, де баланс між механізацією та творчим началом залишається ключовим питанням виконавської практики сьогодення. І, попри вражаючі технічні досягнення, здатність роботів-диригентів передавати тонкі нюанси людської емоції та інтерпретації, які є невід'ємною частиною музичного досвіду, залишається дискусійною.

Отже, трансформація західноєвропейської оркестрової музики в китайському контексті є багатограним процесом, що включає естетичні, виконавські та філософські аспекти. Ця діяльність не є одностороннім засвоєнням європейських традицій, а натомість являє собою двосторонній культурний діалог, у якому китайські музиканти активно впливають на розвиток світової оркестрової практики.

Визначимо основні моменти:

- західноєвропейська оркестрова традиція, яка виникла в європейському культурному просторі, поступово розширила свою географію завдяки процесам глобалізації. Її адаптація в Китаї відбувалася через поступове засвоєння європоцентричних стилістичних і виконавських

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fohclQg-rQU>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=aFRB8Uk5-ro>

стандартів, що сприяло формуванню унікального симбіозу традиційних і новітніх виконавських практик;

- попри формальне засвоєння західноєвропейської оркестрової естетики, китайська музична традиція зберігає свої унікальні параметри звукової пластики, ритмічної організації та модальної логіки. Це формує своєрідний виконавський підхід, який знаходиться на перетині між строгими європейськими інтерпретаційними нормами та гнучкими східними виконавськими практиками;

- виконання західноєвропейського симфонічного репертуару китайськими диригентами передбачає разом з технічним відтворенням партитур, певну адаптацію до локальної виконавської традиції. Це відбувається шляхом осмислення темпоритмічної структури, використання власної агогіки та артикуляції, а також взаємодії з традиційними китайськими естетичними категоріями;

- процеси взаємодії китайської та західноєвропейської оркестрової музики супроводжуються естетичним конфліктом, який виконує функцію механізму динамічного розвитку, а не перешкоди. Його сутність полягає у співіснуванні різних музичних концепцій, що дозволяє збагачувати як західну, так і китайську виконавську традицію;

- сучасні китайські диригенти й оркестрові виконавці, адаптуючи існуючі виконавські техніки, беруть активну участь у формуванні нових підходів до симфонічного мистецтва. Їхня діяльність сприяє трансформації оркестрової традиції в умовах глобалізації, роблячи її більш відкритою до мультикультурних впливів;

- інформаційна доба змінила процес музичної інтерпретації, зробивши його доступнішим і різноманітнішим завдяки цифровим архівам, мультимедійним ресурсам і технологіям машинного навчання. Це вплинуло на методи підготовки диригентів та оркестрів, сприяючи одночасному розширенню виконавського репертуару та переосмисленню традиційних канонів оркестрової гри;

- взаємопроникнення європейської та китайської музичних традицій демонструє ширший процес культурного обміну, у якому музика виступає універсальною мовою комунікації. Водночас, питання збереження національної ідентичності залишається ключовим у контексті розширення міжнародних музичних зв'язків.

Висновки до Розділу 1

Виходячи з проведеного аналізу та узагальнюючи результати опрацьованих наукових джерел, можна дійти наступних висновків щодо специфіки інтеграції та інтерпретації західноєвропейської оркестрової музики у китайському культурному просторі.

1. Історико-методологічний контекст свідчить про те, що процес адаптації західноєвропейської музики в Китаї охопив широкі хронологічні межі й складався з кількох етапів. Від перших поодиноких контактів (династія Тан, друга половина XIX століття) до активної інституалізації й розквіту в період XX–XXI століть західноєвропейська симфонічна традиція відображала не лише пряме запозичення репертуару чи інструментів, а й синтезувалася з локальними формами і філософськими уявленнями. При цьому ключові центри модернізації музичного мистецтва знаходилися на східному узбережжі, закладаючи підвалини для формування нового типу оркестрової культури в масштабах усієї країни.

2. Кроскультурний вимір відбивається у багатокомпонентній взаємодії різних традицій, де західна музика виступає водночас «джерелом» модернізації та «провокатором» нових форм творчості. Наукові праці дослідників підкреслюють, що ця взаємодія породжує складні процеси адаптації та осмисленої трансформації західної оркестрової спадщини у світлі китайської естетики та філософії (зокрема конфуціанської).

3. Музикознавчий контекст виявляє, що поєднання «китайського» і «західного» вимагає комплексної методології, здатної враховувати як специфіку локальних культурних кодів, так і глобальні тренди. Дослідження в

царині транскультурних студій вказують на необхідність долати спрощені дихотомії «Схід – Захід» і розглядати музику поза європейським простором як таку, що взаємодіє з різними рівнями культурної пам'яті. Саме такий гнучкий «транскультурний» підхід дає змогу побачити, як у процесі інтерпретації західної симфонічної музики китайськими виконавцями відбувається творення нових смислових пластів, що відображають локальні естетичні уявлення про звук, форму, час.

4. Роль освіти та інституцій є визначальною у поширенні й закріпленні західноєвропейської оркестрової практики в Китаї. Створення консерваторій, філармонічних товариств, професійних оркестрів забезпечило інституційне підґрунтя для систематичного вивчення західноєвропейських жанрів, що швидко трансформувалися під впливом національних ідей і державної культурної політики. Ці інституції сприяли також формуванню нового покоління диригентів і виконавців, які почали брати участь у глобальних музичних процесах, позиціонуючи Китай як одного з лідерів у сфері сучасного академічного виконавства.

5. Естетичні конфлікти й гібридизація виявилися потужним рушієм змін. Дискусії про «колоніальний» чи «модернізаційний» статус західної музики в китайському контексті, а також ідея деколонізації знань відкривають поле для переоцінки культурних ієрархій. Китайські музиканти, котрі освоюють західноєвропейську оркестрову мову, збагачують її національною естетикою, тим самим пропонуючи світові унікальні виконавські інтерпретації, композиторські техніки та музичні концепти. Прагнення до «автентичності» тепер співіснує з практикою мікшування західних і східних елементів, утворенням нових гібридних форм.

6. Сучасний виконавський процес у Китаї демонструє рух у бік людиноцентризму й технологізації. З одного боку, особистість диригента (чи композитора) дедалі більше виступає центральним медіатором змістів, а з другого – швидка цифровізація та навіть поява роботизованих диригентів підштовхують до радикальних експериментів, які ставлять під сумнів

традиційне уявлення про живе мистецтво інтерпретації. Водночас цей контраст між авторитетом живої людини та алгоритмом є яскравим показником глобальних процесів, у яких Китай бере активну участь.

7. Філософсько-естетичний ракурс трансформації західної оркестрової музики у Китаї зумовлює переосмислення низки базових понять: гармонії, структурної логіки твору, виконання як діалогу між композитором, диригентом, оркестром і аудиторією.

Таким чином, впровадження західноєвропейської оркестрової музики в Китай не є одностороннім процесом запозичення чи впливу. Натомість йдеться про багаторівневу й динамічну кроскультурну взаємодію, у якій китайська музика розширює власні виражальні можливості та збагачує європейський симфонізм новими виконавськими, композиторськими й концептуальними підходами. Унаслідок цього формується якісно новий музичний простір, що віддзеркалює глобальні трансформації й одночасно виявляє потенціал локальних традицій. Така взаємодія доводить, що у XXI столітті симфонічне мистецтво стає одним із найефективніших просторів міжкультурного діалогу, де китайський виконавець чи диригент виступає активним творцем нових, глобально значущих моделей музичного мислення.

РОЗДІЛ 2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ В ОРКЕСТРОВІЙ ПРАКТИЦІ КИТАЮ: ІНСТИТУАЛІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ТА ПЕРСОНАЛЬНІ ВИМІРИ

2.1 Західноєвропейська оркестрова музика у провідних концертних установах Китаю: репертуарні та інтерпретаційні аспекти

Сучасний етап глобалізації та інтенсифікація міжкультурного діалогу об'єктивно вимагають глибокого осмислення механізмів культурної адаптації, зокрема в царині музичних академічних традицій. У цьому контексті ситуація в Китайській Народній Республіці є унікальним прикладом, де впродовж останніх десятиліть спостерігається стрімкий розвиток інфраструктури як плацдарму для оркестрових концертних заходів. Зведення та модернізація мистецьких комплексів, оснащених за найвищими світовими стандартами акустики та сценічних технологій, трансформувало їх у ключові інституційні платформи для репрезентації зокрема західного оркестрового мистецтва.

Аналіз функціонування провідних мистецьких установ Китаю дозволяє каталогізувати місця активного звучання західноєвропейської музики та допомагає осмислити процеси її інтеграції в сучасний китайський культурний ландшафт. Ці майданчики відіграють критично важливу роль у формуванні нової генерації слухачів, розвитку виконавської майстерності місцевих оркестрів та диригентів, а також у забезпеченні життєздатної платформи для міжнародного музичного обміну.

Зазначимо, що у сучасному культурному ландшафті Китаю спостерігається нерівномірна географія розподілу концертних залів, що відповідають критеріям симфонічної музики. Ця диференціація, по суті, репрезентує водночас історичну змінність культурної політики, рівень економічної модернізації регіонів та стратегічні пріоритети державної підтримки мистецтва.

У Китаї налічується 23 провінції, 5 автономних районів, 4 міста центрального підпорядкування та 2 спеціальні адміністративні регіони. Майже кожна з цих адміністративних одиниць володіє принаймні одним масштабним культурним центром або театральним-концертним комплексом, однак не кожна має спеціалізований концертний зал, зорієнтований на репрезентацію класичного симфонічного канону.

Високоспеціалізовані концертні зали світового рівня концентруються передусім у мегаполісах східного узбережжя й центральних містах. Це – Пекін, Шанхай, Гуанчжоу, Шеньчжень, Харбін, Сіань, Нінбо та інші. Регіони центрального й західного Китаю (наприклад, Чунцін, Ченду, Сіань) лише починають поступову інтеграцію концертної інфраструктури західного зразка в місцеву культуру. Автономні регіони (Сінцзян, Тибет, Нінся, Гуансі, Внутрішня Монголія) у більшості випадків не мають окремих залів суто симфонічного профілю: тут академічні концерти переважно проводять у театрах, палацах культури чи багатофункціональних центрах університетів. Менш густонаселені або аграрні провінції (Ганьсу, Гуйчжоу, Хайнань, Цінхай) також характеризуються відсутністю потужної концертної інфраструктури, і виконання класичної музики здебільшого обмежене фестивальними проєктами та гастрольними виступами провідних оркестрів.

Таким чином, концертні зали як акустично й архітектурно спеціалізовані простори для звучання симфонічної музики присутні лише у частині провінцій і переважно в мегаполісах, що отримали інтенсивну державну підтримку в рамках культурних стратегій XXI століття.

Серед провідних інституційних осередків, що уособлюють феномен акустичного простору та стратегічну інтеграцію європейської симфонічної традиції у культурний ландшафт сучасного Китаю, слід вирізнити Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайський симфонічний зал «Jaguar», Шанхайський концертний зал «Cadillac», Концертний зал міста Сіань, Шеньчженьський концертний зал, Концертний зал Нінбо. Це – список значущих культурно-мистецьких комплексів, що

репрезентують акустичну досконалість і здатність акумулювати кроскультурні практики інтерпретації західноєвропейського симфонічного канону.

Так, Національний центр виконавських мистецтв (НЦВМ) у Пекіні, беззаперечно, є одним з важливих культурних комплексів, що сприяє просуванню європейської оркестрової музики. Його репертуарна політика стратегічно балансує між оперними та симфонічними шедеврами європейського канону та оригінальними китайськими творами, що створює потужний стимул для культурного обміну. Також і високопрофесійні колективи, що виступають в цьому центрі, активно сприяють засвоєнню та автентичній інтерпретації європейського репертуару.

Шанхайський концертний зал, незважаючи на спеціалізацію у камерній музиці, є також важливим осередком для представлення європейської класики в регіоні. Його історична значущість та якість акустики роблять його привабливою платформою для міжнародних виконавців та камерних ансамблів.

Сіаньський концертний зал активно сприяє культурному обміну, інтегруючи європейську класичну музику поряд з традиційними китайськими творами. Освітні програми та майстер-класи, що проводяться тут, відіграють ключову роль у формуванні нового покоління виконавців та слухачів, що є фундаментальним для сталого розвитку музичної культури.

Треба зазначити, що ці концертні простори не просто є місцями виконання; вони функціонують як епіцентри соціокультурної динаміки та осередки інтерпретації європейської оркестрової музики в контексті сучасного китайського суспільства. Їхня діяльність сприяє формуванню нової генерації слухачів, розвитку виконавської майстерності місцевих оркестрів та солістів, а також забезпеченню життєздатної платформи для міжнародного музичного обміну.

Розглянемо детальніше напрацювання найбільш провідних і репрезентативних мистецьких закладів країни – Національного центру

виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайського концертного залу та концертного залу Сіаню – з акцентуацією на діяльності провідних диригентів, репертуарній політиці, а також основних інтерпретаційних стратегіях.

Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні

Активне проникнення музики Китаю до світового музичного простору, яке почалося у 80-х роках ХХ століття, було обумовлено декількома чинниками. З одного боку, це звернення до зразків музичної класики (насамперед європейського зразка, де оркестрова/симфонічна музика посідає одне з найголовніших місць), а з іншого – розбудова внутрішньої інфраструктури, яка у 2000-х роках набула значного масштабу, в результаті чого в Китаї з'явилося чимало концертних майданчиків світового рівня. Одним з провідних центрів стала концертна сцена Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні (далі по тексту – НЦВМ), заснована у 2007 році (рис. 2.1).

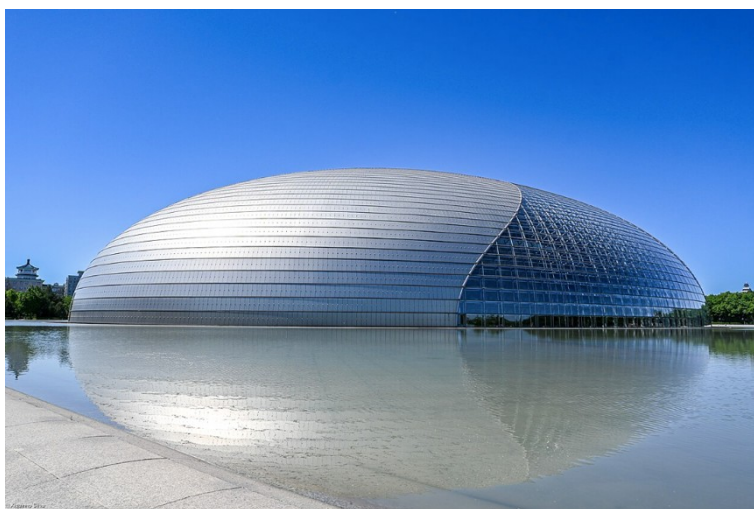


Рис. 2.1 НЦВМ, м. Пекін¹⁰

Національний центр виконавських мистецтв (НЦВМ) у Пекіні, відомий як «Велике яйце» (巨蛋), є яскравим прикладом синтезу архітектурної

10

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80_%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Natio nal_Centre_for_the_Performing_Arts.jpg

інновації, інженерної досконалості та багатофункціонального культурного простору. Цей комплекс, що по праву вважається одним з найбільших культурних об'єктів Азії, відіграє ключову роль у формуванні сучасної культурної політики Китайської Народної Республіки та репрезентації її мистецьких здобутків на міжнародній арені. Центр, що був спроектований французьким архітектором Полем Андрью, втілює ідею гармонії природи та інноваційної архітектури, зокрема через розташування значної частини комплексу під землею. Його багатофункціональна структура об'єднує оперний театр (2416 місць), концертний зал (2017 місць), театр (1040 місць) і мультифункціональний простір для камерних та експериментальних проєктів. Примітним є той факт, що в цьому залі встановлено найбільший орган в Азії, який налічує 6500 труб, що підкреслює його унікальність та значущість у музичному середовищі країни.

За більш ніж п'ятнадцятилітню діяльність у НЦВМ Пекіна було виконано велику кількість оркестрових творів. Аналіз репертуару виступів різних оркестрів у цій установі останніх років (2023–2024) демонструє широкий спектр музичних творів, що охоплюють різні епохи та стилі¹¹. Це безумовно, свідчить про значну культурну та художню різноманітність програм. Виділімо три основні репертуарні групи за жанровою ознакою. Так, першу групу складає європейська *симфонічна музика* різних історичних періодів. Другу групу формують *опери*, що представлені у вигляді оркестрових фрагментів або транскрипцій. Третя група об'єднує всі *інші оркестрові твори* (перекладення або твори для камерних складів), що передбачає участь як класичних, так і сучасних ансамблів.

Виконані у концертному залі НЦВМ твори можна згрупувати також і за музичними епохами, що дає змогу оцінити еволюцію оркестрової музики в контексті історичних і культурних змін Китаю та виявити найбільш затребувані композиції. Зокрема, твори *класичної* епохи представлені

¹¹ Панорама оркестрового репертуару провідних мистецьких установ Китаю наведена у вигляді таблиць у Додатках.

симфоніями Л. ван Бетховена та В. А. Моцарта. Музика XIX століття продемонстрована симфонічними творами Й. Брамса (Симфонії № 1, № 2, № 4), А. Брукнера (Симфонії № 5, № 6, № 8), А. Дворжака (Симфонія № 9), Г. Берліоза («Фантастична»), які є прикладами високого романтичного стилю, з його емоційністю, індивідуалізмом та оркестровою майстерністю. Окрім симфоній – це оркестрові фрагменти з опер Р. Вагнера, вальси Й. Штрауса, окремі номери з «Пер Гюнта» Е. Гріга, які демонструють розширення меж оркестрового жанру та інтеграцію національних елементів у європейську музику.

Є в репертуарі НЦВМ й опуси, що представляють епоху *пізнього романтизму та модернізму* (кінець XIX – початку XX століття). Це – твори Г. Малера (Симфонії № 1, № 3, № 5), І. Стравінського, Р. Штрауса та Б. Бартока. Крім того, в концертному залі постійно звучать й авангардні твори музики XX століття. У 2023–2024 роках такими стали композиції «4'33"» Дж. Кейджа або «Нотації» П. Булеза, які по суті є відображенням радикальних змін у музичному мисленні, що розширили традиційні межі сприйняття музики.

Такий достатньо широкий та складний репертуар НЦВМ потребує залучення професійних музикантів, саме тому тут виступають основні висококваліфіковані оркестри Китаю. Основним з них є Національний оркестр виконавських мистецтв Китаю (НОВМ), що демонструє майстерність у виконанні різноманітного репертуару. Співпраця НОВМ з міжнародними диригентами та солістами підкреслює важливість культурного обміну та підвищення виконавського рівня. Окрім цього, Китайський національний симфонічний оркестр і Філармонічний оркестр Ханчжоу, а також інші відомі колективи активно беруть участь у музичному житті НЦВМ, збагачуючи програму новими естетичними концепціями.

Національний симфонічний оркестр Китаю (China National Symphony Orchestra, КНСО) посідає особливе місце у музичному житті країни як один із найавторитетніших професійних колективів. Заснований у 1956 році як

Центральний філармонічний оркестр Китаю, він набув сучасної назви після структурної реорганізації у 1996 році. Програмна стратегія КНСО передбачає системне освоєння класичного, романтичного й сучасного симфонічного репертуару як західних, так і китайських композиторів. Оркестр активно здійснює національні прем'єри та популяризує твори китайської симфонічної школи. Записи КНСО видавалися спільно з China Record Company, Philips Records та іншими лейблами, що сприяло міжнародному визнанню. Колектив здійснив масштабні гастролі у США, Великобританії, Німеччині, Австрії, Іспанії, Нідерландах, Японії, Південній Кореї, Австралії, здобувши схвальні оцінки закордонних критиків, які неодноразово підкреслювали високий рівень інтонаційної культури.

У творчому розвитку цього оркестру визначну роль відіграє діяльність Лі Сіньцао, нинішнього головного диригента, диригентський стиль якого вирізняється гнучкістю підходу, глибоким розумінням жанрової специфіки і здатністю гармонійно поєднувати західноєвропейську традицію з сучасною китайською музикою.

Аналізуючи діяльність концертного залу Пекіну, неможливо обійти стороною й діяльність китайських диригентів, які стають провідниками світових мистецьких тенденцій, адже інтерпретація симфонічної музики є складним процесом, який вимагає від диригента технічної майстерності, глибокого осмислення твору, розуміння стилістичних і культурних особливостей. Як наукова категорія, інтерпретація симфонічного твору включає філософські, естетичні та психологічні аспекти, які дозволяють диригенту стати посередником між композитором і слухачами, наново формуючи художнє бачення та емоційний контекст музики.

У випадку з китайською музичною практикою, треба вказати на спорідненість традицій сприйняття музики на Заході та Сході, що стає запорукою для активної асиміляції європейських творів китайською сценою та продуктивної діяльності диригента.

З точки зору психології диригент виступає своєрідним комунікатором між музикантами і слухачами, який не тільки технічно координує оркестр, але й емоційно спрямовує його. В контексті цього процесу диригент є відповідальним за емоційне забарвлення і глибину музичного твору, що, в свою чергу, впливає на сприйняття слухачами.

Важливим є й естетичний аспект інтерпретації, який полягає в балансі між аутентичним виконанням, тобто точним відтворенням задуму композитора, і творчим підходом, що дає можливість диригенту висловити власну індивідуальність. У цьому сенсі інтерпретація є формою діалогу між музичною традицією і сучасністю. Зокрема, в умовах Китаю, де західна музика стала символом сучасності та культурного престижу, диригенти часто стикаються з необхідністю адаптації західноєвропейських музичних традицій до місцевих естетичних і культурних стандартів.

Нарешті, технічний аспект диригування передбачає точний контроль над темпом, динамікою, артикуляцією та балансом інструментів. Диригенти мають можливість варіювати ці елементи для досягнення бажаного ефекту, додаючи власні акценти до твору. У контексті китайської музичної практики це може відображати глибоке культурне осмислення твору, коли західна музика інтерпретується через призму східних естетичних категорій. Симфонічна інтерпретація диригента стає формою культурної адаптації, де музика виступає символом модернізації і прогресу.

Аналізуючи виступи диригентів, які диригували в Національному центрі виконавських мистецтв Пекіну, треба відзначити їхню важливу роль у популяризації європейської симфонічної музики в Китаї. До участі залучаються як місцеві, так і міжнародні маестро, що сприяє культурному обміну та інтеграції світових музичних традицій у китайський музичний контекст.

Серед відомих китайських диригентів, які виступали у Національному центрі виконавських мистецтв (НЦВМ) у 2023–2024 роках, варто відзначити таких маестро, як: Цзін Хуань (*Jing Huan*), Чжан І (*Zhang Yi*), Ліо Куокман (*Lio*

Kuokman), Лю Цзя (*Lü Jia*), Юй Лун (*Yu Long*), Лю Шаоцзя (*Shao-Chia Lü*), Ся Сяотан (*Xia Xiaotang*), Ян Ян (*Yang Yang*), Цянь Цзюньпін (*Qian Junping*), Хуан Ї (*Huang Yi*), Сюй Чжун (*Xu Zhong*), Шуй Лань (*Shui Lan*), Фань Ні (*Fan Ni*), Інь Жунцзе (*Jong-Jie Yin*), Шао Ень (*Shao En*), Лі Сінцао (*Li Xincao*), Тан Ліхуа (*Tan Lihua*), Сунь Іфань (*Sun Yifan*), Тан Мухай (*Tang Muhai*) та Лі Бяо (*Li Biao*). Кожний з цих диригентів демонструє глибоке розуміння західноєвропейської музичної традиції, уміло інтегруючи її у сучасний китайський культурний контекст.

Проаналізувавши концерти за участю китайських диригентів можна зробити висновок, що протягом 2023–2024 років у НЦВМ найчастіше виступав Лю Цзя (5 виступів), Чжан І (4 виступи), Шуй Лан (3 виступи), Тан Ліхуа (3 виступи). Інші диригенти, такі як Цзін Хуань, Юй Лун, Ся Сяотан, Ян Ян, Інь Жунцзе також показали помітну активність, диригувавши по 2 концерти. Всі інші диригенти мають по одному виступу, проте їхня загальна кількість та різноманіття творів демонструє тенденцію до активного культурному обміну між Сходом і Заходом перш за все через симфонічну музику.

Шанхайський симфонічний зал «Jaguar»

Іншим значимим закладом Китаю, де звучить західноєвропейська оркестрова музика, є Шанхайський симфонічний зал «Jaguar» (*Jaguar Shanghai Symphony Hall*/ скорочено далі – ШСЗЯ), що став знаковим місцем у музичному житті Шанхая та всього регіону. Цей комплекс виконує функцію майданчика для виступів, стаючи втіленням передових технологій в акустичному проектуванні та архітектурі. Архітектурне рішення, розроблене японською студією *Arata Isozaki & Associates* у співпраці з акустиками *Yasuhisa Toyota (Nagata Acoustics)*, відображає глибоке розуміння взаємозв'язку між формою, матеріалами та звуком. Основна концертна зала розрахована на 1200 місць, а камерна зала – на 400 місць, що дозволяє

проводити як масштабні симфонічні концерти, так і камерні виступи чи репетиції (рис. 2.2).



Рис. 2.2. Шанхайський симфонічний зал «Jaguar»¹²

Ключовою особливістю ШСЗЯ є її акустичний дизайн. Спеціалісти «Nagata Acoustics», відомі своїми проектами найвідоміших концертних залів світу, впровадили інноваційні рішення для досягнення оптимального часу реверберації, чіткості звуку та його рівномірного розподілу по всьому залу. Це було досягнуто за рахунок використання специфічних матеріалів для внутрішнього оздоблення, ретельно продуманої геометрії стін і стелі, а також системи рухомих акустичних панелей, які дозволяють адаптувати акустику залу до різних типів музики та складу виконавців. Такий підхід гарантує високу якість звуку, що є критично важливим для симфонічної музики, де важлива кожна деталь тембру та динаміки.

Окрім основної функції концертного залу, ШСЗЯ є важливим центром музичної освіти та популяризації музичної культури. Тут регулярно проводяться майстер-класи, лекції, освітні програми для дітей та дорослих, що сприяє залученню широкої аудиторії до класичної музики. Це підкреслює роль концертної установи як важливої інституції, що активно формує музичну культуру регіону. Інтеграція сучасних технологій, таких як високоякісні

¹² https://www.smartshanghai.com/venue/3025/Shanghai_Symphony_Orchestra_Hall_shanghai

системи звукозапису та трансляції, дозволяє розширити аудиторію та зробити мистецтво доступнішим.

Для реалізації ініціативи щодо культурно-освітнього розвитку та творчої діяльності Шанхайський симфонічний зал «Jaguar» у 2021 році уклав довгострокове стратегічне партнерство з британським люксовим автомобільним брендом Jaguar Land Rover та Venue Asia, що обумовило його назву. Це партнерство виходить за рамки звичайного фінансового спонсорства: воно розроблено для розширення цільової аудиторії та сприяє взаємодії, що вказує на сучасний, синергетичний підхід до культурного патронажу, а також унаочнює високий статус класичної у західному розумінні музики в Китаї, як чогось «люксового». Такі партнерства у XXI столітті мають вирішальне значення для отримання необхідних ресурсів для підтримки амбітних художніх програм, утримання об'єктів світового класу тощо, що сприяє загальній стійкості та динамізму «екосистеми» класичної музики Китаю.

Проектування ШСЗЯ було спрямоване на створення ідеальних умов для виконання симфонічної музики. Зал, відкритий у 2014 році, є також базою для Шанхайського симфонічного оркестру, одного з найстаріших і найавторитетніших колективів у Китаї. Симптоматично, що на сьогоднішній день музичним директором ШСЗЯ є один з найвидатніших диригентів Китаю – Юй Лун, який часто підкреслює величезний масштаб та потенціал класичної музики в Китаї у порівнянні з Європою.

Переходячи до аналізу репертуару концертного залу ШСЗЯ, який виконується переважно за участю його резидента – Шанхайського симфонічного оркестру (далі скорочено – ШСО), треба зазначити використання широкого спектру класичної музики поряд з виконанням програм, які містять національно орієнтований репертуар. Водночас існує тонкий баланс між основними творами західного класичного й романтичного канонів та сучасним репертуаром XX століття.

Репертуарна стратегія ШСЗЯ засвідчує важливість розуміння орієнтації на західноєвропейську оркестрову парадигму, що розгортається у трьох ключових жанрових вимірах: симфонічна музика як смислова вісь академічної традиції; концертні твори для солюючих інструментів з акцентом на віртуозність; а також композиції для індивідуалізованого або нестандартного інструментального складу, які репрезентують більш пізній в історії музики етап жанрової множинності. Така триєдина модель функціонування концертного репертуару виявляє історичну тяглість традицій, ілюструючи здатність установи відповідати на виклики сьогоденного музичного мислення.

Західноєвропейський репертуар, сформований упродовж останніх років на сцені ШСЗЯ, репрезентує не просто набір виконаних творів, а своєрідну музично-історичну панораму, в якій відображено еволюційний поступ оркестрової музики в координатах європейської традиції та її рецепції в контексті сучасної китайської культури. Поділ за історико-стильовими епохами дозволяє окреслити жанрову динаміку, вписану в ширший процес міжкультурної комунікації та переосмислення оркестрової спадщини.

Пласт класичної епохи, хоча й менш чисельно представлений у порівнянні з пізнішими періодами, формує ідейно-семантичний фундамент усього симфонічного простору зали. Симфонія №4 Л. ван Бетховена, *Sinfonia Concertante* В. А. Моцарта, Симфонія №5 Ф. Шуберта, увертюра до його ж «Розамунди» – це твори, які втілюють дух формальної рівноваги, жанрової чистоти та тембрової прозорості, властивих добі класицизму. Їх наявність у концертних програмах Шанхайського концертного залу є знаком збереження канонічного ядра європейської традиції в умовах її сучасної адаптації на теренах Сходу¹³.

Репертуар доби романтизму представлений з надзвичайною щільністю та різноплановістю – від ліричних симфонічних образів до драматично насичених оркестрових полотен. Симфонії №1 і №4 Й. Брамса, «Весняна» симфонія Р. Шумана, симфонічна поема «*Les Préludes*» Ф. Ліста, а також

¹³ Як і при аналізі діяльності НЦВМ, до уваги беруться програми останніх років.

«Symphonie espagnole» Е. Лало, «Влтава» Б. Сметани, сюїти з опер Ж. Бізе, увертюри до опер Р. Вагнера, «Карнавал тварин» К. Сен-Санса – усі ці твори ілюструють трансформацію симфонічного жанру в напрямку посилення емоційної виразності, тембрового багатоголосся та драматургічної експансії, що становить складність у процесі інтерпретації.

Період пізнього романтизму та раннього модернізму фіксує рубіжний момент, у якому оркестрова мова поступово втрачає стабільну форму і занурюється в складні процеси рефлексії та плюралізму. Симфонії №1, №4, №5, №6 і №10 Г. Малера, його вокально-оркестрові цикли («Пісні на вірші Рюккерта», «Пісня про землю»), «Так говорив Заратустра» Р. Штрауса, «Варіації Енігма» та Е. Елгара, Симфонія №5 А. Брукнера, Симфонії №1 і №2 Я. Сібеліуса, а також імпресіоністичний «Геліос» К. Нільсена – ці різні за стильовим аспектом твори демонструють не тільки тенденцію до філософського осмислення музичної форми, а й розмивання традиційних жанрових норм і посилення тембровості.

До репертуару концертного залу увійшли також імпресіоністичні полотна К. Дебюссі та М. Равеля – «Море», «Прелюдія до Фавнового післяполудня», «Болеро», «Ma mère l'oye», «Alborada del Gracioso», які засвідчують розширення акустичного простору, дестабілізацію метричної структури, що стало новою нормою оркестрового дискурсу на початку ХХ століття.

У центрі симфонічного репертуару ШСЗЯ знаходяться також зразки музики ХХ століття, в яких художні інтенції пов'язані з деконструкцією класичної форми та пошуком нових засобів виразності. Серед них: твори Б. Бартока («Concerto for Orchestra»), Л. Бернстайна (Симфонія №2 «The Age of Anxiety», увертюра до «Кандида», «Symphonic Dances»), Б. Бріттена (Проста симфонія, «Морські інтерлюдії»), І. Стравінського («Pulcinella Suite», «The Rake's Progress»), Ч. Айвза («The Unanswered Question»).

Важливим вектором у репертуарній політиці ШСЗЯ є звернення до сучасних оркестрових творів. Серед найпомітніших – Симфонія №4 «The

Jungle» У. Марсалиса, що поєднує джазову поліритмію з симфонічною формою; «Fratres» А. Пярта, що репрезентує естетику трансцендентного мінімалізму; а також «Концертні варіації» В. МакКінлі як приклад синтезу американського неоромантизму та віртуозної оркестрової стилістики. Ці твори формують нову парадигму звукового мислення, де автентична традиція взаємодіє з інновацією, а локальне прочитується крізь глобальне.

Репертуарна практика ШСЗЯ, що охоплює широкий спектр творів – від класико-романтичної симфонічної спадщини до сучасних зразків новітньої композиторської думки – слугує надзвичайно важливим індикатором процесів засвоєння, адаптації та переосмислення західного музичного досвіду в середовищі сучасної китайської виконавської культури. У цьому контексті інтерпретація виявляється динамічним актом культурної рефлексії: кожен твір проходить крізь фільтри локального естетичного досвіду, виконавських інтенцій і глибоко вкорінених національних уявлень про музику як форму духовного буття, набуваючи нової смислової конфігурації замість репродукування стилістичних кліше.

Звернення до знакових симфонічних творів західної традиції вимагає від китайських музикантів технічної досконалості, здатності до вивіреного стилістичного моделювання, контекстуального осмислення жанрових інтенцій, тембрової організації та осмисленого фразування. Саме в цьому інтерпретаційному полі, що піднімає проблему «Схід – Захід» й відбувається поступове формування нового виконавського коду – синтетичного за своєю природою, в якому західноєвропейський симфонізм інтегрується в контури китайської ментальності, зберігаючи при цьому глибинну художню автентичність.

У цьому процесі симфонічна музика виконує функцію культурного посередника, прискорюючи процеси міжцивілізаційного діалогу, ідентифікації та художнього самовираження, а інтерпретація західного репертуару набуває статусу складної кроскультурної практики, в якій

акустична матерія трансформується у символічну систему нового музичного мислення Китаю.

Серед провідних чинників, що детермінують художню концепцію та репертуарну політику симфонічного оркестру Шанхаю, особливої уваги заслуговує діяльність його диригентів – постійних і запрошених, – які в сукупності формують унікальний інтерпретаційний простір, на перетині західного академізму та китайської виконавської традиції. У цьому полі фігурують постаті, що втілюють різні генерації, стилістичні інтенції та традиції музичного прочитання.

Таким чином, диригентський склад ШСО – це не тільки сукупність виконавських одиниць, а цілісна структура інтерпретаційних стратегій, яка формує естетичну орієнтацію інституції та віддзеркалює змістовні вектори розвитку китайського симфонічного мистецтва. Кожен із маестро, співпрацюючи з оркестром, вносить у спільну звукову тканину власний стильовий код: від експресивного симфонізму до мінімалістичної прозорості, від академічної традиції до експериментальної звукової поетики. Така багатомірність є свідченням того, що Шанхайський симфонічний оркестр функціонує як жива лабораторія культурного синтезу, де диригент є ключовою фігурою в процесі трансформації західноєвропейської музичної традиції в контексті китайської художньої дійсності.

Концертний зал Сіаню

Після ґрунтовного аналізу концертних залів Пекіна та Шанхая – двох провідних культурних осередків Китаю, де зв'язок із західноєвропейською симфонічною традицією вирізняється не лише багатовіковою історією, а й високим рівнем інституційної стабільності та ресурсного забезпечення, звернемо увагу на простір, що у географічному й культурному вимірах репрезентує інший тип музичного середовища. Йдеться про Концертний зал міста Сіань (Xi'an Concert Hall), вивчення діяльності якого дозволяє зафіксувати, як традиції виконання європейської симфонічної музики – тієї,

що протягом кількох століть кристалізувалася у просторі академічної європейської культури, – поступово інтегруються у тканину культурного ландшафту міста, віддаленого від мегаполісів східного узбережжя. Так, місто Сіань стає унікальним прикладом локальної репрезентації глобального симфонічного канону, де спадщина Л. Бетховена, Г. Малера чи Е. Елгара звучить на тлі багат шарового національного культурного коду (рис. 2.3).



Рис. 2.3 Концертний зал Сіаню¹⁴

Сучасна архітектура Концертного залу Сіаню поєднує естетику прозорої геометрії й автентичний культурний код регіону, що історично був одним із ключових центрів Шовкового шляху. Зала стає важливою платформою не тільки для концертної діяльності, але й для стратегічного розвитку симфонічного мистецтва провінції Шеньсі.

Ключова особливість Концертного залу Сіаню полягає у концептуальному поєднанні освітньої місії та високого рівня виконавства. Її простір призначений як для масштабних симфонічних програм, так і для камерних проєктів, майстер-класів і культурно-освітніх подій. У технічному сенсі зал вирізняється оптимальними акустичними характеристиками, збалансованістю тембрового поля й універсальністю у використанні – від сольних концертів до грандіозних оперних вистав.

¹⁴ https://www.xianprivatetour.com/attractions/show/xian_concert_hall.htm

Центральне місце у творчому функціонуванні Концертного залу Сіаню займає Сіаньський симфонічний оркестр (скорочено далі – ССО), який за короткий час пройшов шлях від муніципального ансамблевого проєкту до професійного колективу, який демонструє високі стандарти виконання. Заснований у 2012 році, оркестр сьогодні є важливою структурною складовою культурного ландшафту міста.

Нарівні з цим, Концертний зал Сіаню є інноваційним майданчиком для популяризації класичної музики через інтеграцію з цифровими медіа. З 2013 року щорічні концерти на відкритому повітрі стали унікальним явищем – симфонічні виступи транслюються у прямому ефірі на національні канали та в інтернеті, збираючи аудиторію мільйонів слухачів у різних країнах.

Починаючи з 2024 року, художнім консультантом ССО став видатний китайський диригент і педагог Чжан Гоюн (Zhang Guoyong), тоді як Дейн Лам (Dane Lam) – музичний керівник Гавайського симфонічного оркестру – зберігає посаду головного диригента. Така співпраця поєднує в собі як енергію молодшої генерації, так і досвід маестро, що працював у провідних світових театрах. Окрім зазначених митців в Концертному залі Сіаню виступають диригенти Тан Дун (Tan Dun), Чжан Лу (Zhang Lu), Лін Дає (Lin Daye) та інші.

Чжан Гоюн – авторитетна постать китайського симфонічного мистецтва, диригент, якого називають найкращим інтерпретатором симфоній Д. Шостаковича у Китаї. Янь Ян у своїй дисертації назвав його ««парламентарем» світового та національного репертуару в Китаї» [100, с. 145] Чжан Гоюн є віце-президентом Асоціації музикантів Шанхая та віце-президентом Асоціації музикантів Китаю, працює професором кафедри диригування Шанхайської консерваторії музики, музичним директором Ціндаоського симфонічного оркестру та музичним директором Гуйянського симфонічного оркестру. «Його диригентський стиль вирізняється лаконічністю, природністю та духовністю, поєднуючи палку пристрасть і глибоку раціональність, що створює високе художнє напруження та потужну сценічну енергетику. Гострі слухові відчуття, міцні професійні навички,

ефективні методи репетицій і ґрунтовне розуміння структури твору справляють глибоке враження як на оркестр, так і на слухачів незалежно від місця виступу» [221].

Китайсько-австралійський диригент Дейн Лам нині займає посаду постійного диригента Сіаньського симфонічного оркестру та є яскравим представником нового покоління маестро, чия професійна діяльність охоплює кілька континентів. Його творча біографія позначена винятковою багатовекторністю: від співпраці з провідними оперними театрами Великої Британії до регулярних виступів на симфонічних подіумах Європи, Азії та Австралії. Свій сценічний дебют він здійснив у вісімнадцятирічному віці, диригуючи Сіднейським симфонічним оркестром, після чого він виступав із великою кількістю оркестрів серед яких – німецькі, австралійські симфонічні оркестри та провідні британські ансамблі.

У Сіані маестро очолив оркестр у 2014 році, що стало початком нового етапу розвитку ССО. Протягом цього часу класичні абонементні програми оркестру значно розширилися, а кількість слухачів істотно зросла. Художня стратегія Лама у Сіані полягала у піднятті виконавського рівня колективу до стандартів провідних оркестрів Азії. Під орудою диригента уперше у Сіані прозвучала Симфонія № 4 Г. Малера (2016) та повний цикл симфоній Л.Бетховена (2017), що мали значний резонанс у професійному середовищі.

Діяльність Дейна Лама є прикладом синтетичної моделі диригентської практики, що поєднує академізм європейської школи, відкритість до інновацій та особливий стиль кроскультурного музичного мислення. Дейн Лам пропонує концепцію відкритості й міжкультурного діалогу, втілюючи в репертуарі як західні оркестрові шедеври, так і сучасні твори китайських композиторів.

Серед представників нової хвилі китайського диригентського мистецтва особливу увагу привертає Дун Чао, який на сьогодні також обіймає посаду постійного диригента ССО. Його постать посідає помітне місце у сучасному академічному музичному процесі, що засвідчують численні професійні здобутки. Зокрема, у 2023 році він став лауреатом спеціальної відзнаки

Міжнародного конкурсу молодих диригентів у Безансоні, а вже наступного року посів третє місце на престижному Конкурсі Малько для молодих диригентів, який проходив у Данії.

Становлення Дун Чао як митця відбувалося під керівництвом професора Чжана Гоюна. На сьогодні він продовжує вдосконалювати свою фахову майстерність на рівні докторських студій, працюючи під науковим супроводом того ж наставника на кафедрі композиції та диригування Шанхайської консерваторії.

Протягом професійної діяльності Дун Чао став учасником кількох спеціалізованих програм, що відіграли суттєву роль у формуванні його диригентської концепції. Серед них варто назвати Національну програму підготовки молодих диригентів Китаю та «Talented Conductors Programme», організовану при Шанхайській консерваторії. Він також проходив стажування у майстрів міжнародного рівня – М. Саммерса, Дж. Нельсона, Й. Панули, М. Гібсона, В. Галлі, У. Сегала, а також співпрацював із китайськими маестро Юй Фен, Лін Дає та Ян Ян.

Його взаємодія із Сіаньським симфонічним оркестром стала підґрунтям для поглибленого репертуарного діалогу між диригентом і колективом. У творчому портфоліо Дун Чао – проекти, що виходять далеко за межі Сіаня: він співпрацював із такими знаними оркестрами, як Данський національний симфонічний оркестр, L'Orchestre Victor Hugo, Orchestre Dijon Bourgogne, Orchestre National d'Île-de-France, а також із колективами Шеньчженя, Гуйяна, Ціндао й Шанхайського оперного театру. Такий багатогранний досвід формує унікальний диригентський почерк Дун Чао, в якому поєднуються традиції академічної школи й відкритість до сучасних тенденцій сценічного мистецтва.

Одним зі значних диригентів Сіанського концертного залу є Тан Дун – китайський композитор і диригент, чия творчість набула унікального культурного й цивілізаційного значення у світовому музичному просторі. Музичну освіту він здобув у Центральній консерваторії музики Китаю, а ступінь доктора музики отримав у Колумбійському університеті у Нью-Йорку.

Нині Тан Дун очолює Консерваторію музики Бард-коледжу як декан, а також обіймає почесну посаду художнього керівника Китайського національного симфонічного оркестру.

Як композитор, чия уява живиться інтелектуальними пошуками і синтезом культурних традицій, Тан Дун створив масштабну спадщину симфонічних і сценічних творів, що набули світового визнання. Як диригент, Тан Дун виступав із провідними оркестрами світу – Філадельфійським оркестром, Королівським оркестром Концертгебау, Лондонським симфонічним оркестром, Бостонським симфонічним оркестром, Лос-Анджелеським філармонічним оркестром, Національним оркестром Франції, Симфонічним оркестром ВВС, Філармонічним оркестром театру Ла Скала, Мюнхенським філармонічним оркестром, Оркестром Академії Санта-Чечілія, оркестром Метрополітен-опера та багатьма іншими. Цей багатогранний досвід і стратегія культурного посередництва зробили Тан Дуна одним із найвпливовіших музичних діячів сучасності.

При зіставленні програми Концертного залу Сіаня на 2025 рік із концертними сезонами провідних оркестрів Пекіна та Шанхая варто підкреслити, що за кількісними параметрами й репертуарною щільністю афіша Сіаня є значно стриманішою. У той час як у столичних музичних центрах нерідко формується комплексний цикл із десятків симфонічних, кантатно-ораторіальних і сучасних прем'єрних творів, у Сіані спостерігається більш концентрована й цілеспрямована стратегія добору програм. Водночас ця порівняно лаконічна програма репрезентує ключові тенденції сучасної китайської симфонічної сцени, окреслюючи три фундаментальні вектори репертуарної політики залу. Назвемо основні з них:

- 1) звернення до класицизму як методологічної й естетичної основи академічного канону. Це виразно простежується у включенні творів Людвіга ван Бетховена – увертюру «Леонора» №3 ор.72b та «Егмонт», а також Симфонії №4, що функціонують як своєрідні архетипи симфонічної форми й драматургії. Така присутність бетховенського матеріалу підкреслює послідовність підходу

до формування репертуару як інструменту музичної освіти публіки й закріплення академічної традиції та виокремлює ставлення до творчості Бетховена як до знакового в контексті китайської культурної парадигми;

2) включення зразків пізнього романтизму і його філософсько-екзистенційної парадигми, що уособлюється виконанням Симфонії №2 Густава Малера. Вибір цього масштабного полотна демонструє готовність оркестру взаємодіяти з великими синтетичними формами, де межа між симфонізмом і ораторіальною традицією є умовною, а звукова матерія набуває символічного значення;

3) репрезентація британської симфонічної спадщини через твори Едварда Елгара (*Pomp and Circumstance March №1* та Варіації «Енігма»), що останніми роками активно інтегруються в програми китайських концертних залів як приклад естетичного переходу від романтичної експресії до модернізму.

Отже, програма 2025 року демонструє вибірковість і поміркованість у доборі партитур, окреслюючи логіку впровадження репертуарної політики, що спирається на послідовне відтворення знакових творів європейської традиції. Такий підхід уможливорює поетапну адаптацію симфонічного канону до умов регіонального культурного контексту й створює підґрунтя для поступового розширення жанрово-стильового діапазону у подальших сезонах.

Підсумовуючи зазначимо, що Концертний зал Сіаню – це простір культурної інтеграції, у якому симфонічна музика стає засобом діалогу між традицією й інновацією, Сходом і Заходом, локальним і глобальним. У цьому просторі утверджується парадигма виконання симфонічної музики в Китаї як відкритий багатовекторний історично свідомий й актуальний водночас процес.

2.2. Стельові координати творчості видатних китайських диригентів

Розглянемо творчі пріоритети китайських диригентів, інтерпретаційні версії яких буде проаналізовано в наступному розділі дисертації. Це дозволить

упредметнити компаративний аналіз та зробити висновки щодо подібності або різниці методів.

Виконавська творчість китайських музикантів вже не перше десятиліття знаходиться в зоні підвищеної уваги світової спільноти. Прорив, який зробили митці з Піднебесної, пов'язаний із соціально-політичними змінами останньої чверті ХХ століття та особливостями глобалізаційних процесів, що вичерпно характеризують мистецтво сучасності. Це сприяло тому, що за дуже короткий проміжок часу на авансцену світового мистецтва вийшли композитори та виконавці – піаністи, скрипалі, вокалісти, диригенти та представники інших спеціальностей китайського походження, які демонструють дуже високий рівень професійної підготовки та мистецького чуття.

Диригентська творчість є специфічною формою музично-виконавської діяльності, що функціонує у просторі інтерпретаційного дискурсу. У сучасному музикознавстві означена проблематика отримала висвітлення у численних монографічних та дисертаційних дослідженнях С. Мурзи [64], Ю. Ніколаєвської [12], П. Аденот [104], І. Бурдурлу [119, 120], Р. Ешлі [110], С. Боернер [118], Ч. Гамбетта [149] та інших, де увага зосереджується на різних аспектах диригентської практики – від техніко-жестової організації до комунікативної взаємодії з оркестром. У межах нашого дослідження диригент осмислюється передусім як інтерпретатор композиторського тексту, носій індивідуалізованої стратегії прочитання, через яку партитура набуває конкретної звукової реалізації та смислової актуалізації.

У цьому контексті показовими є положення Ю. Ніколаєвської [12], яка розглядає інтерпретацію як невід'ємну властивість *Homo interpretatus*, підкреслюючи її принципову залежність від комунікативного середовища. Інтерпретація не існує поза актом передачі й сприйняття, так само як інтерпретатор позбавляється сенсу поза комунікацією. Відтак диригент стає первинною інстанцією інтерпретаційного акту, що формує концептуальну модель звучання, а оркестр, включений у процес невербальної взаємодії,

здійснює її подальшу трансформацію, перетворюючи на колективно опосередкований звуковий результат.

У межах сучасної інтерпретології, спираючись на положення С. Мурзи [64], одним із проявів індивідуального виконавського стилю диригента стає диригентський жест. У цьому сенсі навіть типологічно подібні жести – *регулятивні, ілюстративні чи емблемні* – набувають різної семантики залежно від того, якою мірою вони насичені внутрішньою інтенцією, енергетикою руху, ступенем напруження чи навпаки – розрідженості.

Спроба класифікувати типи диригентського лідерства на сьогодні все ще залишаються проблемним полем та розташовуються в полі таких бінарних категорій як:

- аполонічний – діонісійський;
- класичний – аklasичний;
- об'єктивний – суб'єктивний;
- експресивний – раціональний;
- демократичний – деспотичний;
- директивний – парсипативний (Tannenbaum, Schmidt [211]);
- «увага до підлеглих» – «ініціювання структури» (Fleishman [139]).

Водночас, як влучно зазначає С. Боернер [118], жодна з класифікацій оркестрового лідерства не витримує реальних кейсів, «натомість принципово важливим є уточнення характеристик лідерської поведінки відповідно до конкретного контексту, оскільки різні контексти передбачають різні критерії ефективності лідерства» [118, с. 475]. Дослідниця виділяє директивно-харизматичне лідерство, що є ефективним у специфічних умовах оркестрової діяльності.

О. Берестовська у своїй дисертації розглядає три типи лідерства диригента: *«авторитарний* (або ж директивний, авторитарно-диктаторський), де диригент має одноосібну думку, комунікація зосереджується на вимогах, чітких та категоричних зауваженнях, *демократичний* (колаборативний) – побудований на діалозі, професійній взаємоповазі, важливе місце займає

зворотний зв'язок від виконавців, *ліберальний* (невтручальний, ліберально-анархічний), де виконавці мають значну свободу та покладаються на власну професійну майстерність, вербальна комунікація обмежена узагальнюючими фразами, без надання конкретних інструкцій» [7, с. 193]. Серед прикладів таких диригентів дослідниця наводить: Артуро Тосканіні (авторитарний, диригент-тиран, «адже його індивідуальний стиль вербальної комунікації був доволі агресивним, попри це – зауваження були доречними» [7, с. 194]); Клаудіо Аббадо (ліберальний, «При роботі з оркестром він відзначався сором'язливістю та замкненістю, що, здавалося б, суперечить самій ідеї керування великими музичними колективами» [там само]); Густав Дудамель (демократичний стиль).

Дослідник І. Бурдурлу [120] розглядає диригентську постать як інваріантне смислове ядро, трактуючи її крізь призму теорії архетипів К. Юнга. Диригент визначається носієм темпоральної організації музичного процесу («Authoritarian Time Engineer» [120, с. 357]), здійснюючи контроль над розгортанням звукової матерії та формуючи внутрішню часову логіку твору. Водночас його рухи функціонують як трансдуктивний механізм, що переводить візуально-кінетичні імпульси у звукову реальність, надаючи інтерпретації тілесно окресленої семантики. Позиція диригента визначається також виразною індивідуалізованою суб'єктністю («Self-centered» [120, с. 358]), зумовленою необхідністю інтеграції ансамблю та подолання складних художньо-структурних завдань, що актуалізує його як центр інтерпретаційної ініціативи. Разом із тим ця функція поєднується з роллю колективного візюнера («Collective visionary» [там само]), орієнтованого на досягнення цілісності звучання через узгодження творчих потенціалів виконавців. «Сучасний оркестровий диригент, – пише дослідник, – забезпечує коректне функціонування комунікативних моделей, що визначають цілісність і результативність виконання. Як третій чинник у взаємодії між окремими учасниками та ансамблем у цілому, він спрямовує процес на формування такого темпорального середовища, у якому музичне співтворення й

креативність набувають індивідуалізованого виявлення. Завдяки цьому оркестр досягає своєрідного “налаштування”, в якому когнітивні (технічні) та психологічні (музичні) параметри узгоджуються в єдиному функціональному полі. Водночас делікатна та ефективна, відносно мінімізована інтервенція диригента у комунікативний процес сприяє розгортанню автентичної виконавської якості ансамблю. Разом із тим, з огляду на фізичні та ментальні складнощі музичного виконання, взаємодія між диригентом і оркестром не завжди характеризується стабільною кооперативністю» [7, с. 117].

П. Аденот, асоціюючи диригента з «фігурою абсолютної влади» [104, с. 6], зазначає, що ця «влада» далека від абсолютності та набуває різноманітних форм, пропонуючи різні типи авторитету. Посилаючись на соціологічну позицію Макса Вебера (Max Weber), який виокремив традиційний, харизматичний і раціонально-легальний типи авторитетів, дослідниця фокусується на останньому, називаючи його «найбільш релевантним для диригентської практики, причому з позиції окремого музиканта один і той самий диригент може виявляти обидва типи» [104, с. 6]. Раціонально-легальний авторитет супроводжує кожну взаємодію диригента з оркестром, а його основою виступає контрактна модель, з визначенням диригента керівною фігурою. «Репетиційний простір стає тим середовищем, у якому диригент прагне вийти за межі контрактної моделі та утвердити професійну легітимність. Для реалізації інтерпретаційного задуму необхідною умовою виступає не лише участь музикантів, але й їхнє внутрішнє прийняття художньої концепції» [там само].

Диригент координує широкий спектр параметрів: «від відчуття загальної атмосфери в оркестрі, рівня енергії чи втоми музикантів до визначення доцільності початку складної роботи або її перенесення на іншу репетицію, фіксації ознак нудьги, регулювання інтенсивності репетиційного процесу, а також уваги до музикантів, тимчасово незадіяних у звучанні» [104, с. 11]. Особливого значення у взаємодії диригента з оркестром набуває коректна інтерпретація: «обґрунтована музична інтерпретація, очевидно,

включає і те, що можна окреслити як форму харизми: деякі диригенти здобувають прихильність музикантів силою власної переконаності, не завжди потребуючи раціонального обґрунтування своїх рішень. Такий тип диригента, спостережений у репетиційному процесі, демонстративно ігнорує зауваження музикантів, які висловлюють сумніви щодо його інтерпретації, допоки не досягає бажаного звучання. Після концерту ті самі музиканти можуть визнати правоту диригента, не будучи здатними її раціонально пояснити. Таким чином, подібні диригенти набувають особливого статусу – лідера, здатного трансцендувати оркестр через музику, що “існує в його уяві”» [104, с. 11].

Узагальнюючи наведені типологічні моделі, доцільно наголосити на їхній принциповій умовності, зумовленій самою природою диригентського мистецтва як динамічного, процесуально відкритого феномена. Будь-яка класифікація – чи то естетична, чи соціокультурна, чи інтерпретологічна – фіксує лише певні інваріантні риси, редукуючи багатовимірність живого музичного процесу до схематичних конструкцій. Натомість у реальному часовому вимірі виконавської практики інтерпретаційний результат і тип лідерства виявляються змінними величинами, що формуються під впливом складного комплексу параметрів: від об’єктивних (акустика залу, просторово-сценічна конфігурація, склад і рівень оркестру, регламент репетиційного процесу, навіть соціокультурний контекст події) – до суб’єктивних (темперамент диригента, його психофізичний стан, миттєві емоційні імпульси, рівень внутрішньої концентрації, ступінь взаєморозуміння з колективом). У цьому сенсі диригентська інтерпретація – це реляційна, ситуативно зумовлена структура, де стабільні типологічні моделі функціонують радше як аналітичні орієнтири, ніж як реальні детермінанти художнього процесу.

Звернемо увагу ще на один принципово важливий аспект: у різних національних традиціях моделі диригентського лідерства не можуть розглядатися поза їхнім культурно-історичним контекстом, оскільки саме він визначає характер взаємодії між диригентом і оркестром, межі інтерпретаційної свободи та способи досягнення художньої цілісності.

Показовим у цьому контексті є зіставлення оркестрових практик, наприклад, французького та китайського культурних просторів, де моделі диригентського лідерства формуються під впливом відмінних освітніх і світоглядних установок. У французькій традиції, як зазначає С. Боернер [118], зорієнтованій на сольну виконавську парадигму, оркестр позиціонується як сукупність індивідуальностей із високим рівнем професійної автономії. Тут кожен інструменталіст володіє розвиненою інтерпретаційною рефлексією, що природно актуалізує множинність точок зору всередині колективу й потребує від диригента делікатної, часто переговорної моделі взаємодії, де авторитет вибудовується у процесі комунікації. Натомість у китайському культурному полі, вкоріненому в етико-філософських принципах ієрархічної гармонії та поваги до провідної фігури, диригентське лідерство може набувати іншої конфігурації – більш інтегративної, спрямованої на досягнення колективної злагодженості через прийняття єдиного інтерпретаційного центру. Директивний тип лідерства обумовлює специфіку звукової організації та функціонування диригента як осьової точки смислової та енергетичної координації.

Характеризуючи представників китайської диригентської школи, слід підкреслити, що означення їхньої діяльності як директивної моделі має суто аналітичний характер. У межах цієї парадигми виявляється внутрішньо диференційована система проявів та градацій – від централізованого контролю звукового процесу до більш пластичних форм керування, де директивність поєднується з елементами гнучкої координації. Такі варіації стають очевидними лише в компаративному полі: у зіставленні індивідуальних стратегій китайських диригентів між собою, а також у їх співвіднесенні з європейською інтерпретаційною традицією. У цьому ракурсі директивність осмислюється багаторівневою системою поведінкових і художніх установок, що безпосередньо корелює з результатом інтерпретації. Ступінь точності, рівень фактурної прозорості, баланс між об'єктивованим прочитанням партитури й індивідуалізованим звуковим баченням визначаються не лише

текстом твору, але й насамперед типом диригентського мислення, який актуалізується у конкретній виконавській ситуації.

Юй Лун (Yu Long)¹⁵ – знакова особистість в музичному житті сьогоденного Китаю, який набув визнання не тільки в країні, а й за її межами.

Впливове видання *New York Times* назвало цього артиста «найпотужнішою фігурою на сцені класичної музики Китаю» [188]. Він своєю творчістю, з одного боку, налагоджує зв'язок китайської аудиторії із західноєвропейською академічною музикою, а з іншого – презентує світові надбання китайської музичної культури, знайомлячи слухачів з видатними композиторами Китаю та їхніми оркестровими творами, встановлюючи зв'язки між Сходом і Заходом. Це певним чином впливає безпосередньо й на диригентський стиль Юй Луна, який унаочнює процеси міжкультурної взаємодії в рамках виконавської творчості (рис. 2.4).



*Рис. 2.4 Диригент Юй Лун*¹⁶

Спектр творів, до яких звертається Юй Лун як диригент, надзвичайно широкий, але європейська оркестрова музика очевидно займає особливе положення в його творчості, складаючи певний фундамент, що стає основою

¹⁵ Лун Юй народився у 1964 році в музичній родині в Шанхаї. Отримавши початкову музичну освіту від свого діда, композитора Дін Шанде, він продовжив своє навчання в Шанхайській консерваторії та Вищій школі мистецтв у Берліні. Становлення диригента як музиканта припало на дуже сприятливий час в історії Китаю, який отримав назву «період відкритості». Це дозволило митцю не тільки ознайомитися з досягненням західного музичного мистецтва у повноті, а й отримати закордонну освіту, що суттєво вплинуло на майбутню кар'єру диригента. Для молодого Юй Луна надзвичайною подією, яка скерувала напрямок його подальшої творчості, стала зустріч з видатним американським скрипалем Айзеком Стерном (який, до речі, народився в Україні), що відвідав Китай у 1979 році. Цю подію задокументовано у фільмі «Від Мао до Моцарта: Айзек Стерн в Китаї». Саме участь у семінарах в рамках цього проекту підштовхнула Юй Луна до розуміння необхідності європейської освіти, після завершення якої кар'єра молодого диригента стрімко злетіла.

¹⁶ Фото з офіційного сайту митця <https://www.maestrolongyu.com> (Дата звернення 30.03.2026)

для інших творчих експериментів, зокрема в галузі інтерпретації китайських інструментальних композицій. Як зазначається на офіційному сайті митця, сьогодні Юй Лун є художнім керівником Китайського філармонічного оркестру в Пекіні та музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру, а також головним запрошеним диригентом Гонконгського філармонічного оркестру [188]. Він часто приймає участь у музичних фестивалях та різних заходах. Серед його досягнень зазначається міжнародне турне Китайського філармонічного оркестру, а також виступи на видатних міжнародних подіях на зразок BBC Proms та концерти в Королівському Альберт-Холі в Лондоні, виступи у Ватикані тощо. Також важливою подією відзначено контракт з Deutsche Grammophon (2018), в рамках якого було випущено два альбоми симфонічної музики.

Міжнародна діяльність Юй Луна підтверджується його співпрацею з видатними оркестрами світу, серед яких переважна кількість американських та європейських колективів (оркестр Нью-Йоркської філармонії, Чиказький симфонічний оркестр, оркестр Філадельфії та Лос-Анджелесу, симфонічний оркестр Монреалю, Паризький оркестр, Симфонічний оркестр Берлінського радіо та ін.). Як зазначає Дж. Келлер, Юй Лун «живиться енергією від гострого почуття місії, яке випливає з історії його сім'ї та його серйозності щодо його ролі в історії культури своєї країни» [175]. Своєю місією диригент бачить компенсацію тієї шкоди, яка нанесла культурна революція та роки ізоляції в країні. Звернення до західної музики та співпраця із закордонними музикантами, на його думку, відновлює те, що було втрачено.

Ще на початку XXI століття диригент висловився щодо готовності китайської аудиторії до сприйняття західної музики. «Наша місцева аудиторія зацікавлена побачити щось нове, – зазначає Юй Лун, – не лише Бетховена та Чайковського. Тут, у Китаї, не так легко подорожувати за кордон, як європейцям і американцям. Тому наше завдання – відкрити очі та вуха» [175]. З тих часів багато що змінилося. Глобалізаційні процеси та можливості всесвітньої інтернет-мережі, які спростили в рази міжнародні контакти,

призвели до того, що сьогодні музика західноєвропейського зразка стала невід'ємною частиною китайської мистецької реальності.

Юй Лун – диригент, який втілює у собі синтез академічного європейського диригентського канону та динаміки сучасного китайського музичного простору. Як провідний музикант Китаю він задає стратегічні вектори репертуарної політики й інтерпретаційної естетики у країні та формує парадигму культурної комунікації, у якій класичний симфонізм переосмислюється крізь призму локальних традицій. «Юй Луна, – пише Янь Ян, – іноді порівнюють з “музичним мостом”, що доносить класичні шедеври багатьох світових майстрів мистецтва до китайських меломанів, а також представляє чудову китайську музику і твори мистецтва перед меломанами з усього світу» [100, с. 151]. Його широкі диригентські жести вирізняються чітким метричним пульсом, міміка є дуже активною. Маестро у своїх інтерпретаціях дотримується тембрового балансу і має виняткове чуття стильової автентики, що дозволяє досягати ефекту густого, глибокого звучання оркестру, у якому романтична експресія або модерністська артикуляція набувають нового смислу. Цього диригента доречно віднести до типу експресивних лідерів демонстративного типу з елементами авторитарності, які є активними провідниками музичних сенсів. Це підтверджується навіть на фото з репетицій та виступів (рис. 2.5).



Рис. 2.5 Юй Лун¹⁷

¹⁷ <https://www.maestrolongyu.com/media>

У творчому доробку Юй Луна – численні проєкти, присвячені інтеграції європейської симфонічної спадщини у сучасний китайський контекст, що уможлиблює глибокий міжкультурний діалог та послідовне укріплення китайської ідентичності у глобальному музичному просторі. Інтерпретаційна практика Луна Юя позначена вражаючою стилістичною пластичністю, яка охоплює широкий діапазон естетичних парадигм – від канонічного симфонізму епохи класицизму й романтизму до складних творів оркестрової музики XX–XXI століть. Його диригентський підхід демонструє здатність органічно поєднувати аналітичну чіткість з виразною емоційною насиченістю.

Іншим важливим диригентом, до інтерпретацій якого ми звертаємося, є **Люй Цзя (Lü Jia)** (рис. 2.6).



Рис. 2.6 Диригент Люй Цзя¹⁸

Узагальнюючи біографічні та творчі параметри діяльності цього диригента, можна констатувати, що його виконавський стиль формується на перетині кількох координат – європейської академічної традиції (зокрема німецько-австрійської та італійської оперної школи) та китайського професійного музичного середовища, засвідчуючи міжкультурний статус диригентської творчості. Рання орієнтація на інструментальну підготовку (фортепіано, віолончель), подальше навчання у Центральній консерваторії в Пекіні та вищій школі мистецтв у Берліні (у класах, пов’язаних із німецькою диригентською традицією) зумовлюють особливий тип його музичного

¹⁸ Фото з офіційного сайту митця <https://www.lu-jia.com/> (Дата звернення 30.03.2026)

мислення – структурно виражений, орієнтований на логіку розгортання форми, на чіткість фактурної організації, баланс оркестрових груп тощо. У цьому сенсі можна говорити про домінування раціоналізованої моделі диригентського контролю.

Водночас багаторічна практика роботи в провідних оперних театрах Італії та Німеччини (La Scala, Bayerische Staatsoper, Deutsche Oper Berlin та ін.) зумовлює інший – пластично-драматургічний – вимір його стилю, пов'язаний із глибинним відчуттям вокальної лінії, дихання фрази, тембрової еластичності оркестру, ритмічної експресії. Саме тому інтерпретації Люй Цзя, за свідченнями критики, поєднують високий ступінь технічної точності з виразною інтонаційною насиченістю, що особливо проявляється у трактуванні творів німецького романтизму та французького імпресіонізму. У цьому контексті його диригентський жест можна визначити як більш стриманий, проте також директивно-структуруючий, водночас не жорстко регламентований, а такий, що допускає внутрішню гнучкість і динамічну варіативність в залежності від стилістики твору та акустико-комунікативних умов виконання (рис. 2.7).



Рис. 2.7 Диригент Люй Цзя¹⁹

Аналізуючи творчість тайванського диригента **Брайана Ляо (Liao Brian, нар. у 1992 році)**, доцільно окреслити його виконавський стиль як такий, що формується в умовах інтенсивної транскультурної мобільності та конкурсно-інституційної практики (рис. 2.8).

¹⁹ Фото з офіційного сайту митця <https://www.lu-jia.com/> (Дата звернення 30.03.2026)



Рис. 2.8 Ляо Брайан²⁰

Його диригентський стиль характеризується «значною масштабністю мислення, нетиповою для культури стриманості...» [184]. Він є представником демократичних диригентів, дозволяючи проявляти оркестру самостійність. Освіта у *Mozarteum University Salzburg*, яка репрезентує спадкоємність австро-німецької традиції, а також досвід асистентської роботи з такими диригентами, як *Klaus Mäkelä* та *Susanna Mälkki*, зумовлюють орієнтацію на високий рівень партитурної аналітики, чіткість структурного мислення, пластику диригентського жесту, економію ресурсів. Диригентські жести маестро є доречними та економними, він балансує на межі експресивного та стриманого стилю керування.

У цьому контексті його стиль можна означити як аналітично-координуючий – адже диригент прагне до максимальної прозорості фактури й логічної впорядкованості музичного процесу. У той самий час інтенсивна міжнародна конкурсна практика та співпраця з оркестрами різних виконавських культур (*London Philharmonic Orchestra*, *Seoul Philharmonic Orchestra* та інші) формують інший вимір його інтерпретаційної моделі – адаптивно-комунікативний, зорієнтований на швидке встановлення виконавської синергії в умовах різномірних оркестрових традицій. Диригентський стиль Брайана Ляо репрезентує тип сучасного інтерпретатора,

²⁰ Фото з офіційного сайту митця <https://conductorbrianliao.com> (Дата звернення 30.03.2026)

у якому поєднуються аналітична дисципліна європейської школи та мобільна стратегія міжкультурної взаємодії (рис.2.9).



Рис. 2.9 Брайан Ляо²¹

У постаті Ху Юн'янь (Yong-yan Hu) окреслюється особливий тип динамічного диригентського лідерства. Його професійна діяльність описує траєкторію від китайської академічної школи до американського освітнього простору (рис. 2.10).



Рис. 2.10 Ху Юн'янь²²

Це зумовлює виникнення багаторівневої інтерпретаційної парадигми, у якій поєднуються увага до партитури, структурна ясність та комунікативна

²¹ <https://conductorbrianliao.com/media-%e5%bd%b1%e9%9f%b3/>

²² Фото з сайту <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/yong-yan-hu> (Дата звернення 30.03.2026)

організація виконавського процесу. Суттєвою ознакою його стилю є орієнтація на процесуальність, на розгортання музичної форми як безперервного, внутрішньо впорядкованого потоку. Він уважно ставиться до семантичного боку творів. Так *The Washington Post* зазначає: «Маєстро Ху вів своїх музикантів, осягнувши повною мірою тривожний відчай, який Бернстайн втілює у партитурі, з її тропічними ритмічними моделями та перкусійними тембровими барвами, поставленими на тлі хаотичних шумів нью-йоркських вулиць» [161]. Відсутність різких експресивних контрастів компенсується тонкою мікродинамічною роботою, яка формує ефект керованого звучання. Це корелює з педагогічним досвідом диригента, який у свої інтерпретаційній діяльності здатний до передачі традиційних моделей та їхнього варіювання. Внаслідок цього у його практиці актуалізується прагнення до особливого оркестрового звучання – збалансованості тембрових шарів, пластичної фактури, ансамблевої взаємодії, мелодичної ясності тощо.

У творчій постаті **Ліо Куокмана (Lio Kuokman)** виявляється специфічна модель диригентської інтерпретації, що розгортається не стільки як проєкція індивідуальної волі, скільки як процес формування спільного звукового поля.



Рис. 2.11 Ліо Куокман²³

Його метод формується на перехресті кількох виконавських і освітніх традицій – азійської та північноамериканської (зокрема підготовка у Juilliard School, Curtis Institute of Music, New England Conservatory). Така

²³ Фото з сайту <https://www.liokuokman.com> (Дата звернення 30.03.2026)

багатовекторна підготовка зумовлює орієнтацію на універсальність виконавського підходу, де ключовими стають точність координації, ясність фактурної організації, здатність до ефективної взаємодії з оркестрами різних національних традицій, професійність. Стиль диригента описується як витончений та впевнений, з прекрасним відчуттям контролю. Диригентський жест Ліо Куокмана відзначається ясною метроритмічністю, стабільністю та здатністю точно окреслювати динамічні й артикуляційні параметри звучання. Водночас у межах цієї контрольованої моделі простежується пластичність і гнучкість (рис. 2.12).



Рис. 2.12 Ліо Куокман²⁴

Репертуарна політика Ліо Куокмана, зорієнтована на ядро європейської симфонічної класики (Брамс, Мендельсон, Сібеліус, Сен-Санс) із включенням національних і модерністських творів, формує багатовекторне поле інтерпретаційних завдань. Саме тому прочитання Ліо Куокмана характеризуються гнучкою динамікою та здатністю до швидкої стилістичної адаптації. Отже його диригентський стиль доцільно визначити як модель резонансної координації, у якій художній результат виникає як наслідок колективного співналаштування. Інтерпретації митця не тяжіють до

²⁴ <https://www.liokuokman.com>

демонстративності, але водночас не редукуються до нейтральної об'єктивності, існуючи у просторі між цими полюсами.

Формування диригентського стилю **Юй Цзі (Yu Ji)** перебуває на етапі професійного становлення, що зумовлює відкритий і варіативний характер його інтерпретаційного підходу. Навчання у Central Conservatory of Music під керівництвом Yu Feng, а також участь у міжнародних майстер-класах (Jaap van Zweden, Johannes Schlaefli, Thomas Sanderling) сприяли формуванню базових професійних компетенцій, орієнтованих на поєднання технічної чіткості та ансамблевої координації. Його диригентська манера характеризується прагненням до точності жесту та логічної організації музичного процесу, без вираженої індивідуалізованої стилістики (рис. 2.13).



Рис. 2.13 Юй Цзі²⁵

Репертуар Юй Цзі охоплює як симфонічні твори європейського канону (Бетховен, Брамс, Прокоф'єв, Стравінський), так і оперні постановки (Верді, Пуччіні), що вказує на універсальність підготовки та орієнтацію на академічний стандарт виконавства. Водночас його діяльність у сфері сучасної китайської музики, зокрема участь у створенні ансамблю «Ensemble Novel», свідчить про інтерес до актуального композиторського процесу та прагнення включення нових творів у концертну практику. Це дозволяє визначити його підхід як поєднання традиційного репертуарного мислення з елементами сучасної програмної політики. Його діяльність відображає тип молодого диригента, для якого визначальним є накопичення досвіду та поступове формування індивідуальної інтерпретаційної позиції.

²⁵ Фото з сайту <https://www.gso.org.cn/en/portfolio/artist-yu-ji/index.html> (Дата звернення 30.03.2026)

Професійна діяльність **Лінь Дає (Lin Daye)** засвідчує сформовану модель диригента інституційного типу, орієнтованого на стабільне функціонування оркестрового колективу та репрезентацію його на міжнародному рівні. Освітня підготовка у Central Conservatory of Music, Shanghai Conservatory of Music та Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin забезпечила поєднання китайської академічної традиції з німецькою диригентською школою. Його диригентський жест характеризується функціональністю та точністю, спрямованими на досягнення стабільного виконавського результату (рис. 2.14).



Рис. 2.14 Лінь Дає²⁶

Він працює з провідними оркестрами, зокрема з симфонічним оркестром Шеньчженю та Гуанчжоу, та здійснює регулярні міжнародні гастролі, що формують інтерпретаційний підхід, у якому важливу роль відіграє уніфікація оркестрового звучання та відповідність міжнародним стандартам виконавства. Репертуарна діяльність, що охоплює як європейську класику, так і сучасні китайські твори, (зокрема співпраця з композитором Чжао Цзіпіном (Zhao Jiping)), свідчить про поєднання традиційного та національно орієнтованого напрямів. У цьому контексті його стиль можна визначити як координуючий, із переважанням раціонального контролю над звуковим процесом.

²⁶ Фото з сайту <https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/faculty/daye-lin> (Дата звернення 30.03.2026)

Також серед інших відомих диригентів, до творчості яких ми звертаємося, відзначимо **Ян Ян (Yang Yang)** – головного диригента філармонічного оркестру Гуанчжоу. Доцільно констатувати, що диригентський стиль цього артиста поєднує академічно врівноважену архітектоніку європейської традиції та китайську виконавську культуру, для якої характерною є особлива увага до енергетики звукового потоку. Його інтерпретації вирізняються глибинною контрольованістю музичного процесу. Жестова система диригента відзначається економністю та функціональною чіткістю, мануальна техніка тяжіє до плавної, континуальної пластики, позбавленої різких акцентуацій, що, у свою чергу, сприяє формуванню звукового потоку без розривів, із відчуттям безперервного дихання. Водночас у кульмінаційних моментах спостерігається здатність до миттєвої концентрації енергії з ущільненням. Таким чином, диригентська модель Ян Яна може бути визначена як синтетична (рис. 2.16).



*Рис. 2.16. Ян Ян.*²⁷

²⁷ <https://www.gso.org.cn/en/portfolio/artist-yang-yang/index.html>

Висновки до Розділу 2

Сучасний етап розвитку концертної інфраструктури Китаю у сфері музичної академічної традиції засвідчує виразну стратегію державної культурної політики, що передбачає не лише архітектурно-технологічне оновлення концертних залів, а й глибоке вкорінення європейського симфонічного репертуару у локальний культурний контекст. Аналіз функціонування Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайського симфонічного залу «Jaguar» та Сіаньського концертного залу дозволяє окреслити кілька ключових тенденцій, що визначають динаміку музичного життя країни:

- відзначається безпрецедентна активність держави у розбудові інфраструктури світового рівня, що створює матеріальні передумови для професіоналізації виконавської практики й популяризації західноєвропейського симфонізму;
- простежується усталена орієнтація на триєдину модель репертуарної політики по відношенню до західного репертуару: збереження канонічної спадщини класицизму як методологічної основи музичної освіти; активна інтерпретація романтичних (у тому числі пізньоромантичних) партитур як репрезентантів розширеної звукової сфери, а також поступове впровадження сучасних творів ХХ–ХХІ століття, що формують нову парадигму тембрового й жанрового мислення;
- діяльність провідних оркестрів і диригентів засвідчує високий рівень інтерпретаційної компетенції, що поєднує технічну досконалість із здатністю до культурно-контекстуального моделювання музичного змісту;
- диригенти постають як ключові носії стратегій кроскультурної адаптації західноєвропейського симфонізму, втілюючи водночас прагнення до збереження художньої автентичності й до розвитку локальних виконавських стилів;
- зазначені концертні простори функціонують як епіцентри міжкультурного діалогу, де симфонічна музика стає символічним полем взаємодії

глобальних традицій і місцевої ментальності, сприяючи формуванню нової ідентичності китайського слухача і виконавця.

Сукупність цих тенденцій засвідчує, що інтеграція західноєвропейської оркестрової музики у культурний простір сучасного Китаю не є поверховим запозиченням, а натомість виступає складним процесом культурного синтезу, в якому традиційна жанрова ієрархія, інтерпретаційні стратегії й естетичні уявлення набувають нових змістових вимірів.

Диригентська творчість у сучасному музикознавчому дискурсі – це багатовимірний інтерпретаційний феномен, у якому поєднуються структурно-аналітичні, комунікативні та психофізичні компоненти, детерміновані як індивідуальною суб'єктністю митця, так і ширшим культурно-історичним контекстом. З огляду на це, китайська диригентська школа демонструє не лише високий рівень професійної підготовки, але й сформованість специфічної моделі музичного мислення, що розгортається у полі міжкультурної взаємодії. У цьому полі диригент виступає не просто інтерпретатором тексту, а своєрідним медіатором між різними естетичними системами, трансформуючи партитуру у звуковий результат, насичений багаторівневою семантикою.

Аналіз індивідуальних диригентських стилів дозволяє виявити внутрішню диференціацію китайської виконавської традиції, яка не зводиться до єдиного типу лідерства, а функціонує як спектр моделей – від експресивно-авторитарної до аналітично-координуючої. Так, інтерпретаційна стратегія Юй Луна характеризується демонстративною експресивністю, енергетично насиченим жестом та схильністю до формування густого, темброво концентрованого звукового поля, у той час як стиль Люй Цзя тяжіє до раціоналізованої організації музичного процесу, чіткої архітекtonіки та логічно вивіреної драматургії. Натомість Брайан Ляо та Ліо Куокман репрезентують більш гнучкі, комунікативно орієнтовані моделі, де диригентська ініціатива інтегрується з оркестровою автономією, утворюючи простір координації та резонансу, тоді як Ху Юн'янь і Ян Ян демонструють

тенденцію до континуального розгортання звукового потоку, зосереджуючись на мікродинамічній деталізації та безперервності музичного дихання. У цьому контексті стиль Юй Цзі та Лінь Дає позиціонується як інституційно стабілізований, орієнтований на точність, функціональність і відповідність академічним стандартам.

Зазначимо, що диригентські стилі китайських музикантів формуються у перетині кількох координат: європейської академічної традиції, національної культурної парадигми та глобалізаційних процесів, що зумовлює їхню принципову поліцентричність і варіативність. На відміну від європейської традиції, де індивідуалізація інтерпретації часто пов'язана з автономією виконавця, у китайському контексті простежується тенденція до інтегративної моделі лідерства, спрямованої на досягнення колективної цілісності звучання через централізовану інтерпретаційну волю. Водночас сучасні диригенти нового покоління демонструють поступовий зсув у бік більш відкритих, діалогічних форм взаємодії, що свідчить про еволюцію диригентського мислення від директивно-ієрархічної до адаптивно-комунікативної парадигми, що підкреслює потенціал інтерпретативної стратегії в контексті питання взаємодії «Схід – Захід» в музичному мистецтві.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ ЗАХІДНИХ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЙСЬКИМИ ДИРИГЕНТАМИ

3.1 Європейські симфонічні партитури крізь призму інтерпретаційної стилістики китайських маестро

У сучасному культурному просторі виконання симфонічної музики не втрачає актуальності, адже воно не тільки відображає розвиток естетичних орієнтирів суспільства, а й активно формує їх через розмаїття репертуарних стратегій та концертних форматів. Масштабні фестивалі, розширення мережі концертних залів, постійно зростаючий інтерес до цифрових трансляцій і звукозаписів – усе це свідчить про безперервний попит на високе мистецтво симфонії, що охоплює як класико-романтичну спадщину, так і модерні чи авангардні зразки. У такому контексті виконавці мають оволодівати не лише віртуозною технікою й глибоко розуміти партитуру, а й демонструвати виняткову інтерпретаційну проникливість, щоб адекватно втілити змістово-естетичні концепти композитора.

Для системного осмислення основних характеристик індивідуального стилю китайських диригентів доцільно звернутися до окремих інтерпретаційних зразків, що репрезентують різні історико-стильові пласти та жанри. Задля підвищення наукової репрезентативності аналізу частково використано порівняльно-інтерпретаційний підхід, який передбачає зіставлення виконань Луна Юя з трактуваннями інших диригентів. При цьому для уникнення зовнішніх чинників впливу спеціально обрано твори, виконані винятково китайськими оркестрами в інституційних умовах сучасного музичного життя Китаю.

У творчому багажі Юй Луна виконання *Шостої симфонії фа мажор ор.68 Л. ван Бетховена*²⁸ з Китайським філармонічним оркестром становить, безперечно, репертуарний виняток, що контрастує з його усталеною орієнтацією на масштабні полотна пізнього романтизму та програмні оркестрові твори. Характерно, що попри загальний інтерес китайських маестро до бетховенської спадщини (прикладом є виконання Чжан Цземіня із Шанхайським симфонічним оркестром Симфонії №4, Люй Цзя – Симфонії №5, Ян Яна – Симфонії № 9) Юй Лун значно рідше обирає класичний симфонічний канон як провідну доміную концертних програм. Тим більш показовим є його інтерпретаційний інтерес до «Пасторальної», де пластичність оркестрової фактури й темброві алюзії природи могли стати для диригента простором своєрідної рефлексії на перетині європейської симфонічної традиції та сучасного китайського виконавського дискурсу.

Пасторальна тематика Шостої симфонії Бетховена – з її інтонаційною ідилією, образами гармонії людини й природи, активним ритмом сільського свята й м'якістю фінального хоралу – природно резонує з традиційними китайськими уявленнями про космічну впорядкованість та єдність з оточенням. Такий естетичний горизонт, укорінений у даоських і конфуціанських концепціях природи як універсального морального і символічного взірця, цілком імовірно міг стати одним із прихованих критеріїв вибору саме цієї симфонії, що уможливила діалог між західною класичною спадщиною та китайським світовідчуттям, у якому пасторальний архетип зчитується як уособлення емоційної рівноваги й духовного спокою.

До того ж Шоста симфонія посідає абсолютно виняткове місце у творчості самого Бетховена – це єдиний твір серед дев'яти його симфоній, що має послідовну програмність і деталізовані заголовки кожної частини, які

²⁸ I частина: <https://www.youtube.com/watch?v=UMCEIApySLE>,

II частина: <https://www.youtube.com/watch?v=EMYGsJrB7-I>,

III частина <https://www.youtube.com/watch?v=yeLxoSxML-c>,

IV частина https://www.youtube.com/watch?v=O_CJjjAVbEc&pp=0gcJCdkKAYcqIYzv,

V частина <https://www.youtube.com/watch?v=UMCEIApySLE>

разом утворюють символічну панораму єднання людини і природи. «Пасторальна» симфонія – це своєрідний естетичний антипод – «дихання спокою», де домінує ідея гармонії із зовнішнім світом і повернення до первозданної чистоти буття. У багатьох дослідженнях її вважають предтечею романтичної симфонії, а сам Бетховен зазначав, що він прагнув не стільки створити ілюстрацію природи, скільки відтворити внутрішні емоційні стани, породжені спогляданням ландшафту, що відчутно відрізняє цю симфонію від типових для епохи Просвітництва пасторалей з їхньою поверховою живописністю.

Перша частина (*Allegro ma non troppo* – «Радісні почуття при прибутті в село») демонструє принципову відмінність від героїчної риторики П'ятої симфонії: тут панує однорідність емоційного стану, що будується на нескладній пісенній темі пасторального складу. В оркестровці переважають теплі струнні тембри, а фактурні нашарування створюють ілюзію спокою та наповненості. У трактуванні Юй Луна ця частина звучить особливо пластично, з ретельним нюансуванням динаміки: диригент уникає надмірних акцентів, розгортаючи звукову тканину як неспішну медитацію. Ритм часу уповільнюється, а музика стає втіленням простору.

Друга частина (*Andante molto mosso* – «Сцена біля струмка») являє собою майстерно скомпоновану жанрово-образну сцену. Спокійне журчання води передається безперервним легато у віолончелях і альтях, над яким плавно розгортається основна скрипкова мелодія. У виконанні Юй Луна особливої ваги набувають колористичні деталі – трелі флейти й кларнета, що імітують щебетання птахів (соловей, перепілка, зозуля), стають тут не епізодичним оздобленням, а ключовими маркерами простору. Інтерпретація вирізняється виразним контрастом між статичною гармонічною основою й рухливою верхньою лінією – своєрідною метафорою непорушності природного порядку й мінливості чуттєвих вражень.

Третя частина (*Allegro* – «Веселе зібрання селян») – найбільш життєрадісний епізод симфонії, що тяжіє до скерцо з елементами жанрової

картини. Тут Бетховен уводить характерні ритмічні формули селянських танців, інтонації народної пісні, комічні ефекти (зокрема «невлучні» фрази фагота). У прочитанні Юй Луна ця частина сприймається як пасторальна театралізована сценка: він підкреслює гумористичні елементи, зберігаючи водночас камерність звучання й легкість дихання оркестру. Така інтерпретаційна стратегія наближається скоріше до образів романтичної симфонічної поеми, ніж до класичного скерцо.

Четверта частина (Allegro – «Гроза, буря») різко контрастує з усією попередньою тканиною симфонії. Бетховен тут застосовує розширений склад оркестру (флейту-піколо, тромбони), щільну хроматичну фактуру, динамічні кульмінації, що створюють звукову модель стихійної навали. Юй Лун трактує цей розділ як кульмінаційний епізод, де космічна сила природи протиставляється людській слабкості. Завдяки виваженим темпам і скрупульозному балансуванню груп оркестру досягається ефект величного драматизму без надмірної експресії.

Фінал (Allegretto – «Пастуша пісня. Радісні й вдячні почуття після бурі») у його – це символічне «очищення», відновлення естетичного спокою. Плавна мелодія валторн і кларнетів перегукується із пасторальними інтонаціями першої частини, створюючи враження замкненого кола. Ця концепція циклічної єдності, підсилена контрастами тембру й динаміки, наближає фінал до ідеї музичної медитації над вічними законами буття.

Сукупно інтерпретація Юй Луна у цій симфонії вражає виваженим балансом між повагою до традиційної європейської стилістики і своєрідною «східною» рефлексивністю, яка відчутна у темповому й динамічному рішенні. Ця трактовка – своєрідне художнє прочитання партитури та водночас культурний міст, що відкриває нові горизонти діалогу між класичною музичною спадщиною Заходу та східною філософією гармонії.

Особливої уваги заслуговує пластика диригентських жестів Юй Луна як інструмент координації оркестрової тканини. Його мануальна техніка ґрунтується на поєднанні стриманості й виваженої експресії, що нагадує

ритуальні жести східної традиції, перенесені в рамки європейської симфонічної практики.

На відміну від диригентів, котрі тяжіють до театралізованої експресії, Юй Лун вибудовує жестикуляцію як послідовну систему сигналів, у яких кожна фаза руху руки має чітку функцію і метафоричне забарвлення. Так, у першій частині симфонії його м'які, округлі рухи кисті, злегка віддалені від корпусу, створюють враження споглядального жесту, що підкреслює медитативну пасторальність. Цей рух – не стільки імпульс атаки, скільки поклик до спільного дихання, символічне запрошення до єдності оркестрового ансамблю.

У другій частині диригентська пластика набуває ще більшої прозорості: його корпус залишається майже статичним, а лінія рук описує плавні хвилеподібні траєкторії, що метафорично нагадують течію струмка. Жести Юй Луна тут є своєрідною мімікою природи – неквапливою, тонкою, деталізованою у нюансах.

Третя частина, з її жанровими танцювальними рисами, демонструє помітну трансформацію диригентської манери. Тут рухи маестро стають більш вертикальними, пружними, з характерними підхоплюючими жестами на початку тактів, що сигналізують зміни метричного наголосу. При цьому Юй Лун уникає надмірного контрасту й зберігає певну дистанцію, створюючи ефект споглядання, що підтримує естетику стриманої участі, властиву китайській культурі.

У четвертій частині диригентська жестикуляція стає максимально динамічною. Руки описують різкі діагональні рухи, що ритмічно акцентують кульмінаційні удари литавр і *ff* груп мідних духових. Тут пластика Юй Луна вирізняється особливою геометрією: підкреслені симетричні рухи обох рук по вертикальній осі створюють ілюзію розщеплення простору, що метафорично втілює розбурхану стихію.

Фінал же повертає диригентську мову до естетики спокою і примирення. Наприкінці симфонії жести диригента помітно сповільнюються,

перетворюючись на майже символічні знаки завершення циклу. Руки окреслюють широкий еліпс, який ніби обіймає увесь оркестр.

Таким чином, диригентська мова Юй Луна в Шостій симфонії Бетховена актуалізує синкретичне поєднання європейської традиції інтерпретаційного диригування з впливом китайської естетики – світу символів, медитативних жестів і шанобливого ставлення до музики як до сакрального тексту.

У зіставленні з інтерпретацією Юй Луна, прочитання Шостої симфонії Л. ван Бетховена у виконанні оркестру НСРА під орудою Люй Цзя ²⁹ демонструє трохи інакшу конфігурацію інтерпретаційного мислення, де на перший план виходить скоріше внутрішня логіка формоутворення та структурна впорядкованість. Якщо у Юй Луна пасторальний образ є континуальним, з м'якою агогікою та тембровою плинністю оркестрової тканини, то у Люй Цзя в основі лежить чітке членування форми та прагнення до ієрархії оркестрових шарів. Його трактування тяжіє до раціоналізованого типу диригентського контролю, де пасторальність виявляється у послідовності подій.

Це особливо проявляється у трактуванні перших двох частин симфонії. Там, де Юй Лун робить акцент на темброву гомогенність і мікродинаміку, Люй Цзя, надає більшій ваги внутрішньому пульсу. Його інтерпретаційна модель прояснює тематичний рельєф та має більш стриману динамічну градацію. Відмінності посилюються у кульмінаційних розділах. Так, «Гроза» у прочитанні Люй Цзя має більш контрольоване динамічне наростання, а драматизм виникає не з розширення звукової матерії, а з її внутрішньої напруги. Відповідно, фінал сприймається як логічне завершення циклу.

Четверта симфонія Й. Брамса – вершина симфонічної творчості композитора, яка зовні зберігає класичну чотиричастинну архітектуру та водночас виявляє у своїй драматургії дивовижну багатшаровість та індивідуальність. Цей твір називають «великою інструментальною драмою», в якій ліризм і невідворотна трагіка сплелися у контрапункті контрастних

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=FAkK8dbkYQ8>

почуттів, що поступово ведуть слухача від задумливої елегії до фінальної катастрофи.

Вже перша частина вирізняється емоційною багатогранністю, де головна тема – елегійна пластична мелодія, інтонаційно споріднена з хоралом, що є наче відлунням старовинних пластів духовності, які невидимо струменять у багатьох пізніх опусах Брамса. Це не просто тема: це уособлення печальної сповіді, оповитої сентиментальною відстороненістю. Її безпосередній розвиток перерізає фанфарна репліка, своєрідний «сигнал долі», що розводить дві ліричні площини – головну і побічну тему, кожна з яких має власну драматургічну місію. Згущена, ущільнена за емоційним рельєфом розробка, де мотиви ніби розчиняються і знову з'являються у мінливих конфігураціях, підводить слухача до кульмінаційного пункту. Однак цей момент не набирає форми відкритої звукової атаки: навпаки, кульмінація випромінює стриману, затамовану напругу, що перетікає у репризу, яка майже непомітно виникає на тлі внутрішнього згасання. Саме тут відбувається найсуттєвіша трансформація: елегічний початок поступово обростає трагізмом.

Друга частина виявляється своєрідним дзеркалом гармонії, оазисом просвітленої рівноваги серед загальної драматичної траєкторії симфонії. Її головна тема, що звучить у вступі у валторнах і підхоплюється дерев'яними духовими, випромінює ауру романсовості, спорідненої з німецькою пісенною традицією. Це *Andante* відзначається композиційною простотою, разом із тим розкриває вишукані гармонічні властивості, що є типовими для стилю Брамса.

Третя частина – масштабне скерцо, що демонструє інше, не менш значуще обличчя брамсівської інтонаційної експресії – це майже жанрова сцена народного святкування, де рушійною є не конфліктність, а контраст між внутрішньою рефлексією й зовнішньою активністю. Мелодичні теми скерцо тяжіють до образного регістру фіналів класичних симфоній – вільних, грайливо-масштабних. Це радість, що лише на перший погляд видається

поверховою, а насправді є противагою загальному трагічному напруженню циклу.

Тим контрастніше звучить четверта частина – фінал, що відкриває простір найвищої трагічної концентрації. Брамс застосовує тут форму варіацій, однак у ракурсі, надзвичайно рідкісному для симфонічного фіналу апмлуа старовинних жанрів, у яких повторюване гармонічне остінато стає символом невідворотності, циклічної приреченості буття. Ця частина має багато прочитань серед музикознавців: чакона з 32 варіацій, варіаційний цикл, вписаний у тричастинну структуру, увінчану динамізованою репризою й кульмінацією у коді, пассакалія з духовною темою в основі. Водночас ці інтерпретації є не суперечливими, а радше взаємодоповнюючими аспектами одного цілісного феномену. Форма фіналу справді поєднує спадкоємність барокової варіаційності (з її остинатною суворістю й символічною масштабністю) з романтичною ідеєю безперервного психологічного розвитку та драматичного розгортання. Саме тому умовне розмежування між пассакалією та чакою втрачає однозначність: основне восьмитактове басо остинато поєднує риси обох жанрових моделей, а варіаційний цикл водночас тяжіє до сонатної драматургії через експозиційний, розробковий та репризний принципи. Таким чином, фінал Четвертої симфонії Брамса є прикладом синтезу історичних пластів музичної форми: архаїчної символіки барокових варіацій, класичної логіки циклічного розвитку та романтичного ускладнення емоційного змісту. Саме в цій багатшаровості полягає його неповторність і причина того, що жодна однозначна дефініція не в змозі повністю окреслити його змістову і структурну природу.

Можна також припустити, що саме ця старовинна форма набула у фіналі значення метафори часу, в якому переплітаються голоси відчаю і покори. Тут звучить трагізм, що не має остаточної розв'язки: музика ніби закільцьована у власній невідворотності, розгортає все багатство свого поліфонічного рельєфу, але зрештою скочується у мовчазну порожнечу. Уперше в симфонічній практиці Брамса фінал стає простором нерозв'язних внутрішніх протиріч –

надламів і відроджень, останнього «зусилля духу», який зрештою погоджується на свою долю. У цій сфері – головний сенс твору, що підводить підсумок не лише творчості композитора, а й цілої доби, яка шукала сенсу в поєднанні дисципліни форми та вільності емоцій.

Інтерпретація цього монументального твору стала предметом пильної уваги багатьох видатних диригентів. Серед найбільш авторитетних і впливових записів Четвертої симфонії Брамса окреме місце займає виконання Віллема Менгельберга з Concertgebouw Orchestra, здійснене у 1932 та 1940 роках, яке вважається еталоном пізньоромантичної стилістики із властивим цьому диригентові широким *rubato*, вільною агогікою та риторичними паузами, що надають симфонії характеру оповідальної драми. Ще більш знаковими стали інтерпретації Вільгельма Фуртвенглера, особливо його записи з Берлінським філармонічним оркестром середини ХХ століття. Вони відзначаються «дихаючою» пластичністю темпу, масштабністю драматизму фіналу, органічним поєднанням глибокої лірики та могутніх кульмінацій, ставши своєрідним каноном німецької виконавської традиції. Однією з найвідоміших трактовок симфонії є багатократно записані виконання Герберта фон Караяна з Берлінським філармонічним оркестром (1963, 1977, 1988), що демонструють ідеальний баланс класичної строгості форми та романтичної експресії: шліфований оркестровий тембр, архітектонічна рельєфність поліфонії фіналу та виразно контрастна динаміка. Важливе місце належить також інтерпретації Карла Бьома з Віденським філармонічним оркестром (1970), яка славиться прозорістю фактури, внутрішньою врівноваженістю та стриманим ліризмом, що особливо виразно проявляється в другій частині. Зовсім інший підхід демонструє Клаудіо Аббадо в записі з Берлінським філармонічним оркестром (1997), де відчувається більш камерне звучання, багатство динамічних і тембрових відтінків, а також увага до поліфонічної тканини, що надає інтерпретації інтелектуальної глибини. Окремим явищем став концертний запис Карлоса Кляйбера з Віденським філармонічним оркестром (1980), що вирізняється високою енергетикою,

гнучкістю ритміки та винятковою деталізацією кожної фрази, завдяки чому його трактування визнають одним із найбільш харизматичних. Значний вплив справила емоційно насичена версія Леонарда Бернстайна (1976), де кожна кульмінація набуває майже експресіоністського забарвлення, а фінал звучить як трагічне узагальнення всієї симфонічної драматургії. Не можна оминати історично інформоване виконання Джона Еліота Гардинера (1996), в якому автентичні інструменти додають тембрової свіжості, особливо у фіналі, що розкривається з несподіваною жанровою рельєфністю.

Виконання Четвертої симфонії мі мінор ор. 98 Й. Брамса у трактуванні Юй Луна³⁰ та Шанхайського симфонічного оркестру є зразком сучасної інтерпретаційної стратегії, що ґрунтується на тонкій комбінації стилістичної стриманості та внутрішньої інтонаційної теплоти. Ця симфонія у диригентському прочитанні Юй Луна є спробою поєднати європейський канон із делікатністю сприйняття, близькою до китайської сповненості і медитативної уваги до ліричного виміру музики.

Особливий інтерес становить манера трактування Лун Юєм окремих тематичних пластів симфонії, адже в його інтерпретації чітко прочитується схильність до драматургії, де внутрішня емоційна логіка кожної теми переважає над ефектом зовнішньої видовищності.

Перша частина (*Allegro non troppo*), що відкривається відомою елегичною головною темою у скрипках, відзначається м'якою кантиленністю та надзвичайно довгим диханням фраз. У виконанні Юй Луна ця тема набуває характеру сповіді – неквапливої, споглядальної, сповненої інтонаційних напівтонів, із виразним відстороненням від риторики трагічного заклику до боротьби. Кожне повернення теми фанфар (енергійних фраз духових) не має характеру агресивного контрапункту до ліричних розділів, як часто буває в інших інтерпретаціях, а радше звучить як органічне продовження єдиного емоційного потоку. Варто підкреслити, що кульмінаційна зона розробки, де в партіях струнних з'являються характерні канонічні імітації, звучала у

³⁰ https://www.bilibili.com/video/BV1tsEVzEE1T/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

трактуванні Юй Луна як особлива внутрішня хвиля – поступове нагнітання переживання без різких звукових обвалів. Реприза, що розпочинається майже непомітно, підтверджує загальну тенденцію диригента до вирівнювання контрастів заради виразної інтонаційної логіки.

Друга частина (*Andante moderato*) вирізняється у його виконанні надзвичайно цілісною драматургією. Основна баладна тема валторн у Юй Луна звучить напрочуд камерно – вона майже позбавлена масивності й несе відчуття споглядальної просвітленості. Входження дерев'яних духових не створює додаткової гущини фактури, а, навпаки, розширює горизонт звучання, що викликає асоціацію з китайськими природними ідеалами, коли прозорість музичного середовища стає символом очищеного стану свідомості.

Надзвичайно характерною є побічна тема у віолончелей, яка у трактуванні Юй Луна набуває теплого, майже вокального характеру. Її хроматичні підголоски трактуються без натиску, із стриманою експресією, що створює враження інтимної розмови. В кульмінації репризи, де тема досягає гімнічного напруження, диригент свідомо уникає надмірної патетики – оркестр звучить широко, проте без форсування, що дозволяє особливо чітко відчутти зміни гармонічної опори.

Третя частина (*Allegro giocoso*) попри загальний святковий характер звучить як органічна частина загального циклу. Особливістю є те, що тематична реприза головної теми скерцо не була підкреслено демонстративною – звучання тяжіє до жанровості. Таке трактування дозволяє сприймати скерцо як світлу ремарку всередині масштабної симфонічної драми.

Четверта частина (*Allegro energico e passionato*) є ключовим епізодом симфонії. Тема пасакалії (чакони), яка у багатьох записах трактується як безжальний символ долі, у Юй Луна набуває інших рис: вона звучить як тема примирення й величної неминучості. Диригент уникає різких динамічних контрастів у перших варіаціях, натомість акцентує органічний розвиток фактури – від стриманого початку до могутньої кульмінації середнього розділу.

Особливо варто підкреслити 12-ту варіацію, де флейта співає протяжну мелодію на тлі делікатного акомпанементу. У трактуванні Юй Луна цей фрагмент вирізняється майже камерною ніжністю – як символ надії серед невідворотності драматизму. Перехід до мажорних варіацій (13–15), зокрема епізод у E-dur із хоральними акордами дерев'яних духових і тромбонів, в його інтерпретації звучить як віддалений відгомін якоїсь позачасової гармонії, що створює враження світлої паузи перед розгортанням трагічної репризи.

Кульмінаційний розділ (16–23 варіації) не переходить у форсовану експресію, властиву багатьом європейським інтерпретаціям: навіть тут диригент зберігає ясність фактури й інтонаційної артикуляції. Кода сприймається як величний епілог, у якому звучить не тільки мотив приреченості, а й відчуття внутрішньої згоди. Саме в цьому проступає одна з важливих ознак його підходу – бажання віднайти у музиці Брамса універсальний гуманістичний зміст, близький до китайської естетики.

Отже, інтерпретація Юй Луна засвідчує поєднання суворой архітектоніки симфонічного письма й тонкого ліризму окремих тем. У його трактуванні Четверта симфонія Брамса набуває рис великої поеми про трагічну красу життя, в якій конфліктність підпорядковується ширшій художньо-філософській перспективі.

У зіставленні інтерпретацій Четвертої симфонії Й. Брамса можна розрізнити тонко диференційоване поле двох виконавських стратегій, що репрезентують різні способи врівноваження емоційної експресії та структурної стриманості. Так у диригентській моделі Люй Цзя³¹ та оркестра NSRA окреслюється інша логіка – ретельне «дозування» експресії через структурну організацію матеріалу. Його інтерпретація вибудовується на принципі балансу: емоційна насиченість не редукується, але підпорядковується чіткій архітектоніці форми, завдяки чому драматургія набуває виразного рельєфу без втрати внутрішньої напруги. Цей баланс особливо відчутний у першій частині та фіналі. Там, де Юй Лун схиляється до

³¹ <https://www.bilibili.com/video/BV1DP5czzEmZ/>

згладжування контрастів і тривалого інтонаційного дихання, Люй Цзя надає темам більш чіткої артикуляційної визначеності, зберігаючи водночас пластичність фразування. Його інтерпретація – економна та функціонально точна – сприяє поступовій кристалізації енергії у кульмінаційних зонах. У фінальній пасакалії ця стратегія проявляється з особливою очевидністю. Тут варіаційний процес структурується як послідовність чітко окреслених етапів, де кожна варіація утримує власну динамічну міру. У результаті трагізм брамсівського фіналу виглядає дисциплінованою внутрішньо організованою силою.

Показовим прикладом виконавського виклику в сфері китайського диригентського мистецтва виступає *симфонічна творчість Густава Малера*, котрий увійшов в історію музики як один із найвпливовіших майстрів пізньоромантичної симфонії. Його масштабні, складні за драматургічними і формотворчими ознаками аklasичні цикли насичені філософсько-екзистенційною проблематикою та новаторськими композиційними методами. Вони вимагають значного рівня диригентської майстерності та виступають своєрідним «знаком якості» в контексті світової виконавської практики.

У Китаї сьогодні констатується активізація інтересу до малерівського доробку. Розбудова тамтешньої мережі професійних оркестрів, розширення освітніх інституцій та вихід китайських диригентів на міжнародну сцену створили сприятливий ґрунт для залучення малерівської спадщини до місцевого репертуару. Цей процес відбувається не тільки з огляду на високе виконавське самоствердження, а й як відповідь на глобальні тренди, що окреслюють малерівські цикли як свого роду еталонні в контексті масштабного симфонізму ХХ століття. Саме тому дослідження специфіки інтерпретації симфоній Г. Малера в Китаї стає важливим кроком для розуміння того, як знакові твори західноєвропейської музичної культури входять до нових культурних парадигм і продовжують свою еволюцію в іншокультурному середовищі.

Симфонічний спадок Густава Малера давно є предметом дослідження у музикознавстві. Питання, що виникають у відповідності до цього феномену охоплює різні аспекти творчого методу та стильової еволюції композитора та лише опосередковано зачіпає проблеми виконання симфоній. Так, Дональд Мітчелл [193] розглядає зв'язок між пісенною традицією та симфонізмом, а Константін Флорос [140] досліджує темброву драматургію та формотворчі принципи. Девід Гурвіц [163] акцентує увагу на виконавських особливостях, тоді як Норман Лебрехт [181] висвітлює глобальний вплив композитора на музичну культуру ХХ–ХХІ століть. Ренате Ульм [217] аналізує історичний контекст і рецепцію малерівських симфоній.

Поряд із цим, у межах китайської музикознавчої думки інтерес до творчості Густава Малера останнім часом зростає, що зумовлено як розширенням професійної музичної освіти, так і наполегливими зусиллями китайських диригентів й оркестрів у популяризації західноєвропейських симфонічних шедеврів. Прикладом є дисертаційні роботи Шень Інчжень [236], У Юйде [229], Лін Хенчже [232], Ян Чжуня [233], Лу Веня [237], які у тому числі окреслюють проблеми виконання та інтерпретації симфоній віденського композитора. Тому вбачається показовим звернення до китайських диригентських інтерпретацій малерівської симфонічної музики у контексті поточного дослідження.

Узагальнення аналітичних спостережень, опублікованих у звітах *Bachtrack* за останні декілька років [101, 108, 107], свідчить про те, що симфонічна спадщина Густава Малера посідає вкрай помітне місце у світовій виконавській практиці сьогодення. З одного боку, провідні оркестри Європи та Північної Америки регулярно долучають монументальні симфонії Г. Малера до своїх програм, адже вони є еталоном професійної зрілості та виконавського потенціалу колективу. З іншого боку, упродовж останніх років спостерігається істотне розширення географічного охоплення, оскільки не тільки традиційні «малерівські» центри (Відень, Берлін, Нью-Йорк) звертаються до повного циклу його симфоній, а й оркестри Азії, зокрема

Китаю та Південної Кореї. Це зумовлює, по-перше, зростаючу увагу організаторів фестивалів та керівників концертних залів до пізньоромантичного репертуару, а по-друге, сприяє утвердженню Малера як композитора, чиї твори здатні ефектно представляти оркестр у глобалізованому музичному просторі.

Варто підкреслити, що *Bachtrack*, аналізуючи статистику концертної діяльності в багатьох країнах, стабільно фіксує високу динаміку виконання малерівських симфоній. Серед визначальних чинників популярності слід назвати масштаб форми та неодмінну драматургічну насиченість малерівських партитур, що приваблює аудиторію та гарантує високу емоційну залученість слухачів. Одночасно це відкриває простір для інтерпретаційного різноманіття: кожен диригент формує власний підхід до темпо-ритмічної логіки, звукового балансу й символіко-філософських пластів, закладених композитором.

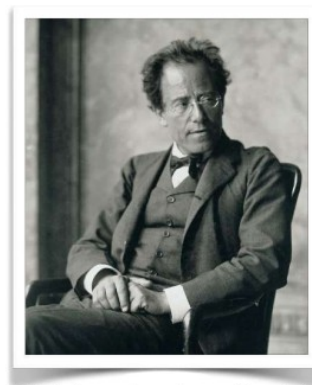
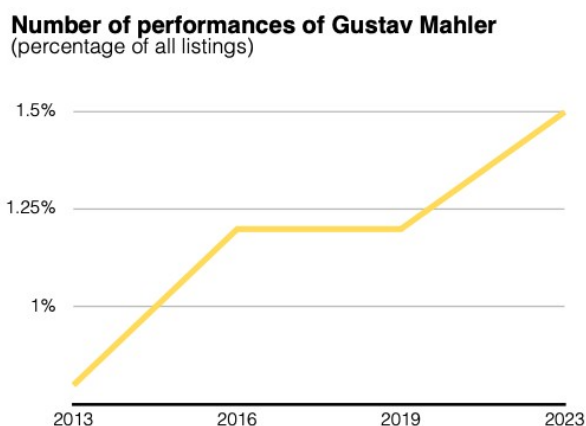
В якості підтвердження цьому зазначимо, що у відповідності до звіту *Bachtrack* за 2024 рік Малерівська симфонія №5 зайняла шосте місце у списку найвиконуваних оркестрових творів. У звіті *Bachtrack* за 2022 рік Малер згадується симфонія «Титан» №3, що посіла 12 місце у топ-100 творів ХХ століття, які звучали протягом року. А у звіті за 2023 рік (див. рис. 3.1) вказано зростання прецедентів виконання симфоній композитора за минулі 10 років (з 2013 по 2023 роки) та акцентується, що найбільш популярною стала його симфонія №1.

Отже, сучасне місце Г. Малера у виконавській ієрархії пов'язане з кількома аспектами. По-перше, самі оркестри та диригенти сприймають симфонії композитора як виклик і можливість продемонструвати високий професіоналізм. По-друге, організатори концертів, орієнтуючись на сталі інтереси публіки, пропонують «малерівські» програми для розширення репертуарної палітри і підвищення рівня концертної практики. По-третє, глобальний вимір проявляється в тому, що азійські, латиноамериканські та інші «нові» музичні центри залучають монументальні полотна Малера як своєрідний «тест» зрілості власних виконавських колективів. У підсумку

симфонічний доробок Малера продовжує зберігати позиції в каноні світової мистецької академічної традиції, отримуючи потенціал для подальшого розширення внаслідок загального збільшення кількості концертів і фестивалів, присвячених музичному спадку кінця XIX – початку XX століть.

HOT OR NOT?

Mahler and Weill on the rise



Mahler's most performed work is his *Symphony no. 1*

Рис. 3.1. Графік виконань творів Г. Малера за версією Bachtrack. Звіт за 2023 рік³²

Водночас вивчення звітів Bachtrack за останні роки призводить до висновків, що китайська оркестрова виконавська практика ще не досягла вершини свого розвитку, адже на превеликий жаль жодний з китайських оркестрів за останні три роки не потрапив у ТОП-10 оркестрів світу. Тим не менш, у 2022 році китайська диригентка Елім Чан посіла 12 місце у ТОП-100 диригентів та стала першою серед жінок-диригентів в рейтингу.

Узагальнений аналіз концертних афіш провідних китайських оркестрів за останні сезони, а також репертуару Національного центру виконавських мистецтв (НСРАО) на 2023–2024 роки засвідчує розмаїття академічної симфонічної музики, яке охоплює широкий спектр від класики (Л. Бетховен, В. Моцарт, Ф. Шуберт) і романтичної школи (Й. Брамс, А. Дворжак, Ф. Мендельсон) до монументальних циклів пізнього романтизму та

³² <https://cdn.bachtrack.com/files/350970-Annual%20classical%20music%20statistics%202023.pdf>

модерністських тенденцій (А. Брукнер, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, К. Дебюссі, І. Стравінський). Подібне розмаїття відбивається в концертній практиці таких колективів, як Філармонічний оркестр Китаю, Симфонічний оркестр Шанхаю, Симфонічний оркестр Гуанчжоу, Симфонічний оркестр Пекіна, Симфонічний оркестр Шеньчженя, Філармонічний оркестр Ханчжоу, а також у складі проєктів Національного центру виконавських мистецтв Китаю.

Водночас показовою рисою є систематичне звернення до масштабних симфонічних опусів Густава Малера. Як свідчать репетиційні та концертні програми, симфонії №1, №3, №4, №5, №7, №10 та елементи вокально-симфонічних партитур (наприклад, «Lieder eines fahrenden Gesellen») регулярно з'являються на афішах оркестрів різного рівня, підкреслюючи статус малерівського доробку як своєрідного «еталону» виконавської майстерності. Саме через осягнення його багатозарової драматургії та глибинних філософських підтекстів китайські диригенти й оркестри фактично підтверджують свою інтерпретаційну зрілість і відповідність світовим стандартам. Отже, в нинішній структурі оркестрового виконавства КНР симфонії Малера відчутно виокремлюються як почесний і надзвичайно вимогливий напрям, що дозволяє диригентам продемонструвати спроможність колективу до масштабної концептуальної інтерпретації й вийти на міжнародний рівень виконавського авторитету.

Аналіз диригентських підходів, відображених у численних виступах провідних китайських оркестрів, дає змогу окреслити певне коло маестро, які активно розбудовують симфонічний репертуар і систематично звертаються як до «класичних» шедеврів, так і до масштабних полотен пізнього романтизму. Передусім варто відзначити групу диригентів, котрі послідовно включають до своїх програм симфонії Густава Малера, тим самим демонструючи готовність оркестру опанувати надзвичайно вимогливий стиль. Зокрема Юй Лун неодноразово виконував Симфонії №1, №4 і №5, а також брався за окремі частини з інших симфонічних циклів композитора. Його виступи з

Філармонічним оркестром Китаю а та Симфонічним оркестром Шанхаю свідчать про доволі ґрунтовний інтерес до малерівської драматургії. У подібному ключі працює і Ян Ян (Yang Yang): Симфонія №1 («Титан») у його трактуванні з Симфонічним оркестром Гуанчжоу набуває особливої масштабності та підтверджує прагнення диригента репрезентувати китайські колективи на світовому рівні.

Вагомий внесок у популяризацію Г. Малера робить і Чжан Лу (Zhang Lu), який співпрацює з Шанхайським молодіжним симфонічним оркестром та Шанхайським симфонічним оркестром. Його інтерпретації Симфоній №5 та №7 вирізняються тонким балансом між традиційним пізньоромантичним прочитанням та прагненням до свіжих інтерпретаційних акцентів. До цього ж «малерівського сегмента» належать виконання Ся Сяотаном (Xia Xiaotang) Симфонії №7 з Китайським філармонічним оркестром, де диригент демонструє гнучку агогіку і масштабне розгортання тематичного матеріалу. Високою професійністю характеризується й діяльність Лю Шао-Цзя (Lü Shao-Chia) з Оркестром Національного центру виконавських мистецтв: виконання Симфонії №3 засвідчує намір диригента поглибити репертуар оркестру через одну з найбільш монументальних і філософськи насичених партитур Малера. Аналогічно Хуан І (Huang Yi) використовує «Адажієтто» з Симфонії №5 у контексті концертних програм Філармонічного оркестру Китаю.

Отже, з диригентського погляду малерівські симфонії дедалі виразніше утверджуються як репертуар, що засвідчує інтерпретаційну зрілість оркестру й водночас репрезентує духовно-екзистенційний вимір мистецтва пізньої романтики. Диригенти, які систематично звертаються до партитур Малера – Юй Лун, Ян Ян, Чжан Лу, Ся Сяотан, Лю Шао-Цзя та Хуан І, – фактично формують окремий прошарок виконавської еліти КНР, орієнтованої на нові грані тембрової поліфонії, контрастної динаміки й глибокої філософської програми. Саме через їхню діяльність «малерівський бум» у Китаї знаходить чіткі контури, доповнюючи загальний канон симфонічних шедеврів та

виводячи національних виконавців у міжнародне коло музичних інтерпретаторів доби високого романтизму.

Порівняння стратегій виконання симфоній Малера різними диригентами є надскладним завданням, зважаючи на складність самої музики, численність інтерпретацій, наявність «еталонних» версій.

Звернемося до *Adagietto* з П'ятої симфонії Г. Малера для визначення особливостей інтерпретаційної версії Юй Луна у порівнянні з «еталонним» прочитанням Л. Бернштейна. Як відомо, початкові публічні презентації П'ятої симфонії Малера стали приводом для поляризованих оцінок серед критиків і слухачів. Симптоматичним став і резонанс у Відні, де після тамтешньої прем'єри П'ятої дехто з критиків відверто засуджував «неспроможність» глядачів розрізняти справжню естетику та пристрась до «чудернацького». Незадоволення самого автора призвело до рерайту твору у 1911 році. І навіть попри все це П'ята симфонія, а особливо *Adagietto* стала одним з найпопулярніших творів академічної традиції.

П'ята симфонія Густава Малера є стильовим переломним моментом у творчості композитора. Відмовляючись від поетичного слова, композитор значно підсилює роль музичної тканини, збагачуючи її виражальними та конструктивними можливостями. Ця тенденція визначає специфіку симфонічної форми, сприяючи активному розвитку поліфонічної фактури, емансипації окремих голосів і новим технічним вимогам до виконання. Оркестр Малера – це складний організм, у якому переплітаються різні лінії оркестрової еволюції попередніх століть.

Структурна логіка симфонії базується на принципі масштабного формотворення. Малер сам окреслив основні віхи її драматургічного розвитку, організувавши п'ять частин у три великі розділи. Центральні частини – третя, четверта й п'ята – являють собою послідовність станів, де четверта частина – є, з одного боку, зосередженою філософською медитацією, а з іншого – виконує функцію смислового епіграфа до фіналу. Дослідники інтерпретують *Adagietto* як інструментальний *Lied*, «романс без слів» для струнних,

лаконічно доповнених партією арфи, наголошуючи на його суб'єктивному часовому вимірі. «Нескінченна мелодія» у дусі Вагнера, що є основою *Adagietto*, побудована на мажорній діатоніці з мотивами висхідного затримання, а мелодична лінія розгортається у межах єдиного процесу хвилеподібного розвитку, що зрештою повертає до вихідної точки. У середньому розділі рух поживляється завдяки зміні інтонаційних патернів (наприклад, низхідної септими), що передує фіналу. Звертає увагу на себе й поліфонічна складність музики, адже тканина утворюється в наслідок складної контрапунктичної роботи.

Одним із ключових елементів симфонічної мови *Adagietto* Г. Малера є темброва експресія. Його оркестрова палітра стає носієм змісту, а тембр набуває самостійної художньої цінності. У цьому аспекті показовим є використання арфи: якщо в романтичній традиції вона виконувала здебільшого декоративну функцію, створюючи ореол звучності, то у Малера цей інструмент виходить за межі традиційного оркестрового колориту, імітуючи звучання фортепіано, що відкриває нові виражальні можливості.

Adagietto з П'ятої симфонії Густава Малера є одним із найвідоміших його творів, сповненим глибокої лірики та символічного підтексту. Його трактування протягом ХХ і ХХІ століть зазнавало значних змін, демонструючи гнучкість інтерпретаційних можливостей малерівської музики. У цьому контексті особливо показовими є виконання під керівництвом Леонарда Бернстайна, який відіграв ключову роль у популяризації творчості Густава Малера та свідомо позиціонував Малера як композитора, що резонує з соціальними катаклізмами ХХ століття.

Л. Бернстайн «поєднував у собі чуттєвість і інтелектуальність, моральний максималізм і гедонізм, скромність і марносластво, американську ідентичність і космополітичну відкритість, любов до інших і нарцисичну зосередженість на собі. Йому була властива водночас пристрасна любов до життя і відраза до нього – дихотомія, яку він у рівній мірі приписував і Густаву Малеру» [197, с. 170–180]. Диригент, за його ж словами, буквально відчував

себе в безпосередньому контакті з посланням Малера, і «ця афінія, – пише Л. Норман, – поступово набувала рис гіперболізованої самоілюзії» [там само].

Американський диригент, виконуючи *Adagietto*, пропонує трактування, що вирізняється більш повільним темпом і виразною агогікою³³. Музика триває понад 10 хвилин, що робить цю інтерпретацію однією з найдовших в історії виконання. В основі його варіанту лежить романтична експресія: темп дихаючий, змінний, із виразними ритмічними розтяжками, які створюють відчуття медитативного, майже застиглому часу. Це виконання набуває особливого емоційного значення через історичний контекст – саме у подібній трактовці *Adagietto* прозвучало на похороні Роберта Кеннеді у 1968 році, що закріпило його сприйняття як музики жалоби та скорботи.

Натомість Юй Лун разом з Шанхайським симфонічним оркестром (2021 рік) підходить до *Adagietto* з позиції сучасної диригентської школи, тяжіючи до стриманішого та більш структурного виконання³⁴. Його темп ближчий до оригінального значення *Adagietto* – помірно повільного, але не надмірно розтягнутого. Тривалість його версії складає близько 8 хвилин, що надає їй більшої ритмічної стійкості та легкості. Його агогіка менш виражена, що дозволяє зосередитися на плавному розвитку мелодичної лінії та внутрішній рівновазі форми.

Ще одним ключовим аспектом порівняння є динамічний діапазон. У Бернстайна він надзвичайно широкий: від майже нечутного піанісимо до драматичних кульмінацій. Це створює ефект поступового наростання емоційної напруги, що досягає апогею у найвиразніших моментах і поступово розчиняється в тиші. Юй Лун, навпаки, пропонує більш врівноважену динамічну модель: його оркестр звучить із менш різкими контрастами, що робить звучання камернішим та прозорішим. У його виконанні акцент зміщується на пластичність фразування та структурну логіку, а не на екстремальну емоційність.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=Bj6KLV7kv2Q>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=AThBueBwFFk>

Різниця між інтерпретаціями особливо відчутна в трактуванні струнних. Бернстайн використовує цей інструментальний склад як основний носій експресії, надаючи йому насиченого, гнучкого звучання з широкими, вокально-подібними фразами, що додає виконанню сентиментальності, підкреслюючи особистісний вимір музики. Натомість у Юй Лун звучання більш чітке, орієнтоване скоріше на класичну ясність фразування. У його виконанні струнні звучать легше з меншим вібрато, що робить загальний образ твору ближчим до академічного, ніж до вільно романтичного.

Важливим є і контекст розуміння цього твору. Якщо для Бернстайна *Adagietto* – це насамперед символ внутрішнього переживання, болю та екзистенційного пошуку, то для Юй Лун його інтерпретація тяжіє до ідеї гармонійного звучання, яке зберігає баланс між емоційністю та стриманістю. У цьому проявляється відмінність між західноєвропейською романтичною традицією та сучасним східним підходом до європейської симфонічної спадщини.

У інтерпретації Бернстайна мелодична лінія набуває особливої виразності та чуттєвості. Диригент акцентує увагу на плавності та безперервності мелодії, що створює відчуття спокою та медитативності. Гармонічний розвиток у його виконанні відзначається поступовим наростанням напруги, яка досягає кульмінації та плавно розчиняється, повертаючись до початкової теми. Однією з ключових особливостей його трактування є багаторівнева диференціація поліфонічної тканини: Бернстайн чітко артикулює кожен голос, створюючи ефект глибини та об'ємності звучання.

Юй Лун, відомий своєю здатністю поєднувати західноєвропейські музичні традиції з азійською естетикою, пропонує інше бачення *Adagietto*. У його інтерпретації мелодична лінія відзначається стриманістю та витонченістю, що може відображати східну філософію споглядання та внутрішнього спокою. Юй Лун підкреслює прозорість текстури та чистоту звуку, що надає твору особливої легкості. Гармонічний розвиток у його

виконанні менш драматичний, з акцентом на рівномірності та стабільності, що створює відчуття безперервного потоку. Поліфонічна структура у виконанні китайського диригента набуває особливої ясності: він прагне до збереження балансу між голосами, акцентуючи увагу на горизонтальних рухах тембрових пластів, що сприяє створенню ефекту рівноваги. Динаміка залишається здебільшого в межах м'яких відтінків, уникаючи різких контрастів, що підкреслює медитативний характер твору.

В інтерпретації Ян Яна³⁵ та Ханчжоуського філармонічного оркестру окреслюється трохи інша стратегія у прочитанні *Adagietto*. Його прочитання, ймовірно, тяжіє до більш гнучкої агогіки та делікатної побудови динамічних хвиль. Підкреслення вокальності струнної фактури надає мелодичній лінії більшої емоційності. Водночас ця експресія врівноважується внутрішньою дисципліною форми: темброві пласти не розчиняються у загальному звуковому полі, а зберігають чіткість контурів, забезпечуючи прозорість поліфонічної тканини. У результаті інтерпретація Ян Ян може сприйматися як своєрідна синтетична модель, у якій емоційна насиченість поєднується з інтелектуальним контролем.

Таким чином, порівняння цих виконань демонструє два схожих концептуально, проте різних у деталях підходи до трактування *Adagietto*. Бернстайн пропонує глибоко особистісне, насичене емоційними контрастами виконання, що тяжіє до романтичної традиції, тоді як Юй Лун та Ян Ян дотримуються більш стриманого й аналітичного підходу, в якому наголос робиться на чистоті форми й балансі оркестрового звучання. Обидві версії розкривають різні грані цього шедевра, що підтверджує універсальність малерівської музики та її здатність адаптуватися до різних виконавських традицій і культурних контекстів.

Отже, симфонії Густава Малера відіграють важливу роль у формуванні сучасної китайської диригентської школи, стаючи невід'ємною частиною її репертуарної політики. Залучення малерівського симфонізму до виконання

³⁵ https://youtu.be/h9PCD6g8D9c?si=1fzazoG_2vrx1Kvz&t=2706

китайськими оркестрами значно розширює їхню репертуарну палітру, сприяючи інтеграції в глобальний музичний простір. Порівняльний аналіз інтерпретацій Adagietto Бернстайна та Юй Лун засвідчує певну відмінність між західним і східним підходами до трактування малерівської музики. Якщо Бернстайн вибудовує інтерпретацію на принципах емоційної екстраверсії, використовуючи розширену агогіку, широкі темброві контрасти та інтенсивну динаміку, то Юй Лун тяжіє до більшої рівноваги, орієнтуючись на чистоту ліній, структурну прозорість і медитативність звучання. Таким чином китайські диригенти, зокрема Юй Лун, активно розширюють межі інтерпретації західноєвропейської симфонічної музики, адаптуючи її до специфіки локального музичного простору.

3.2 Програмна образність й жанрові контури одночастинних оркестрових творів у творчості китайських диригентів: вектори інтерпретації

Програмна оркестрова музика як окремий пласт європейської традиції (від симфонічних поем Ф. Ліста й Р. Штрауса до оркестрових фрагментів К. Дебюссі, М. Равеля та раннього Г. Малера), вирізняється особливою увагою до тембрового рельєфу, образної деталізації й драматургії, яка підпорядковується не абстрактним законам сонатної форми, а концептуальному сюжету. Відмінною рисою такого репертуару стає підкреслений зв'язок із літературним або живописним першоджерелом, що унаочнює своєрідний симбіоз музики та позамузичних асоціацій, де звук перетворюється на символ або візуальну метафору.

Такі твори, практика створення яких у Західній Європі досягла апогею у другій половині XIX століття, мають особливе значення для китайської музичної культури, у якій принцип програмності був притаманний ще традиційним формам. Ідея єдності звуку, образу та філософської алюзії (яку в естетиці китайської традиційної музики формулюють як «єдність пейзажу й почуття») стала поштовхом сприйняття мистецтва як простору синкретизму.

Симптоматично, що для китайської академічної музики, яка нещодавно вступила у діалог з європейськими моделями, саме програмні оркестрові твори стали точкою перетину, своєрідним простором взаємопроникнення символічної образності й європейських жанрових канонів. Не випадково, Ян Цзюань, аналізуючи композиторську творчість китайських композиторів зазначає, що «Програмність є однією з важливих рис китайських симфонічних творів. Більше того, наявність програми у симфонічному творі є вкрай бажаною та всіляко заохочується» [98, 89], адже посилається на національний зміст. «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 [98, с. 89–90].

Для китайських диригентів, у тому числі і Юй Луна, інтерпретація цього репертуару – не просто реконструкція європейських стилістичних моделей. Вона є актом переосмислення, у якому європейська драматургія прочитується крізь призму східної уваги до пластичності тембру, метафоричності звуку й медитативної атмосфери. Саме тому в трактуванні Юй Луна твори програмної оркестрової музики нерідко набувають особливої інтонаційної пластики, що вирізняє його підхід на тлі західних інтерпретацій.

Розглянемо декілька різномірних за характером програмних творів у виконанні китайського диригента.

«Римський карнавал» (*Le Carnaval romain*) Гектора Берліоза став своєрідною квінтесенцією концертного жанру програмної увертюри, що репрезентував здатність композитора трансформувати оперний матеріал у самостійне симфонічне висловлювання. Написана у 1844 році, ця увертюра є надзвичайно показовим прикладом творчості Берліоза, у якій театральність і симфонічне мислення сплелися в єдиний художній організм. Її теми виростили на ґрунті музики опери «Бенвенуто Челліні», написаної шістьма роками раніше (1838), що спершу не здобула належного визнання, і в цьому творі

композитор ніби «повертає борг» власній оперній фантазії, оживлюючи її образи у новій формі. Так народжується музичне полотно, у якому мотиви, колись призначені для сцени, набувають автономного концертного звучання й отримують новий зміст.

Основу увертюри складають дві провідні теми, одна з яких витримана у запаморочливому ритмі сальтарелло – танцю, що символізує римське свято, розгул стихійної радості. При цьому слід зазначити, що значна частина мелодичного матеріалу походить не тільки з опери, а й з більш ранніх творів композитора, що перетворює «Римський карнавал» на своєрідний калейдоскоп автобіографічних алюзій.

Характерною рисою твору стала його яскрава оркестровка, в якій відчувається дивовижний хист композитора до тембрових фарб, здатність створювати рельєфну «звукову драму», де кожна інструментальна лінія – носій поетичного образу. Водночас динамічна драматургія увертюри вражає: від мрійливої задумливості до буремного святкового виру музика розгортається як безперервна симфонічна фреска, що захоплює слухача енергією та артистичною безпосередністю.

Прем'єра відбулася 3 лютого 1844 року в концертному залі Анрі Герца в Парижі й одразу ж привернула увагу слухачів: твір став найпопулярнішою короткою оркестровою п'єсою Берліоза. Не менш суттєво, що «Римський карнавал» являє собою рідкісний приклад того, як програмна оркестрова музика XIX століття може бути водночас ілюстративною і концептуально вільною. З одного боку, у ній відчутні конкретні сцени й настрої, а з іншого – її форма не скута послідовністю подій, вона сприймається радше як своєрідна фантазія, що народилася на перетині оперної уяви й симфонічної логіки. Саме тут, у цій художній невловимості, у подвійній природі жанру, закладені підвалини багатьох інтерпретацій твору – від підкреслено ефектних, концертно-блискучих до тих, що прагнуть глибше виявити символічний шар музики.

Інтерпретація твору Юй Луном разом з філармонічним оркестром Гонконгу виділяється своєю барвистістю та соковитістю звучання³⁶. Зазначимо, що хоча у власне китайській культурній традиції відсутній прямий аналог західноєвропейського карнавалу, проте можна припустити, що сама естетика святкового буяння, строкатої народної ходи та театралізованої гри з межами дозволеного має чимало точок дотику з атмосферою традиційних китайських святкувань на кшталт Чуньцзе (Свята Весни) чи Юаньсяоцзе (Свята ліхтарів). У цих подіях, попри відмінні світоглядні й ритуальні передумови, також реалізуються глибинні архетипи колективної радості, звукового надміру, ритмічної екстатичності, де звучать народні оркестри з розгалуженою ударною групою. Саме тому можна вбачати у карнавальній тематиці певний універсальний код свята, що має потенціал резонувати й у китайському виконавському середовищі.

У виконанні маестро «Римський карнавал» Г. Берліоза звучить як зразок надзвичайно рельєфного просторового оркестрового дійства, що унаочнює саму ідею багатовимірної карнавальної стихії. Вже з перших тактів диригент дуже чітко артикулює контрастність тем – від широко розлогої, наповненої передчуттям свята інтонації *Andante sostenuto* з її знаменитим прозорим соло англійського ріжка (що у трактуванні Юй Луна набуває якогось відтінку відстороненої ліричності), до стрімких ритмів *сальтарелло*, які він розгортає із винятковою динамічною енергією.

Однією з визначальних особливостей його інтерпретації є вражаюче відчуття трьохмірності звучання: оркестр у його руках буквально проектує різні акустичні «площини» – передній план (виразно фразовані соло духових), середній (струнні групи з витонченою артикуляцією), і глибинний шар м'яко дозованої ударної фактури. Ця багатосарова структурованість створює своєрідну естетику картинності, коли кожен тембровий фрагмент існує як

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IdHQWBOICEM>

окремий зримо-звучний простір, із взаємодії яких вибудовуються загальна панорама свята.

При цьому Юй Лун не намагається лише підкреслити ефектність колористичних епізодів – він вміло моделює драматургію напруги й розрядження, роблячи акценти на діалозі тембрових осередків: наприклад, легкість іскристих флейт у швидких епізодах виступає контрапунктом глибоким м'яким барвам валторн і тромбонів, що творить відчуття ніби «дихаючого» звукового простору. В результаті ця інтерпретація вирізняється органічним поєднанням темпераменту й вишуканої оркестрової пластики, а сам твір стає блискучою увертюрою, музичним втіленням святкового буття.

Інтерпретація «Римського карнавалу» Г. Берліоза у виконанні Брайана Ляо з Молодіжним філармонічним оркестром Тайпей³⁷ виявляє інший тип художнього фокусування, у центрі якого опиняється чіткість драматургічної організації, а не картинність. Уже у вступному *Andante sostenuto* відчутна установка на лінійну ясність: соло англійського ріжка є інтонаційним сигналом, що задає вектор подальшого розвитку. Темброва тканина тут структурована у прозорому просторі, де кожен голос має чітко окреслену функцію й не втрачає контурів у загальному звучанні. У швидких розділах, позначених ритмікою сальтарелло, диригент формує зібраний, енергійний тип руху, проте без надмірної експансивності. Ритмічна організація набуває принципового значення: пунктирний метричний пульс чітко артикульований, що створює ефект внутрішньої зібраності ансамблю та дисциплінованого розгортання святкової стихії. Оркестр реагує з високою точністю, зберігаючи баланс між моторикою й тембровою чистотою. Навіть у кульмінаційних зонах звучання не переходить в акустичну перенасиченість. У такому трактуванні карнавальність стає організованим процесом, підпорядкованим загальній логіці форми.

Три симфонічних ескізи «Море» Клода Дебюссі (1903–1905) – це твір, у якому передана багатовимірна метафора стихії, у якій органічно переплетені

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pdHV0UwBYi0&t=13s>

поетика імпресіоністського звукопису та елементи психологічного епосу. Цей опус по суті являє собою монументальну симфонічну медитацію над однією з найграндіозніших природних субстанцій – морем, яке композитор сприймав як символ нескінченності й внутрішньої свободи.

Створене у період особистого емоційного оновлення, «Море» вирізняється рідкісною повнотою оркестрової палітри, від першої хвили вранішнього саява до величавого апофеозу стихії у фіналі. Воно поєднує у собі одночасно зовнішню картинність – з її колористичними ефектами, що наближають звучання до живопису Моне чи Хокусая, – і глибинну інтонаційну драматургію, в якій зливаються емоції захвату, спокою й фатальної величі. Саме тому цей твір став зразком нового симфонічного мислення, у якому імпресіоністська тонкість не заперечує масштабності і цілісності музичної архітектури.

Цілком слушно зазначити, що естетика Клода Дебюссі, з її культом миттєвого враження, увагою до найменших відтінків звучання, схильністю до розмиття звичних тематичних контурів і тяжінням до символічного споглядання природи, має певну внутрішню близькість до китайського художнього світогляду. Його тяжіння до декоративної площинності, своєрідної незавершеності, що завжди залишає простір для інтерпретації й тиші, перегукується з принципами китайського живопису тушшю й каліграфії, у яких важливим є все – як художній образ, так і пустота, що обрамляє його. Недаремно К. Дебюссі цікавився мистецтвом Сходу, черпаючи у ньому відчуття відстороненості та ледь вловимих психологічних нюансів, що органічно ввійшли у тканину його «Моря».

Інтерпретація музики К. Дебюссі є непростим завданням, зважаючи на характер самої музики композитора, для якого був притаманним «пошук нової алхімії форм, між тишею та невимовним» [34, с. 33]. В. Жаркова, підсумовуючи характеристики музичних творів композитора, “що створюють нову “реальність” “тут і зараз”» [там само], називає бездоганну конструкцію цілого, різнорівневу відповідність та симетрію, тотальну тематизацію фактури,

самодостатню смислову виразність «”чистих звукових форм”» [там само]. Завдання інтерпретаторів ускладнюється й тим, що «композитор завжди підкреслював, що звертається до елітарного слухача» [34, с. 34].

Серед інтерпретацій «Моря» Клода Дебюссі, що справедливо вважаються еталонними у світовій виконавській традиції, передусім вирізняється трактування Артуро Тосканіні з оркестром NBC Symphony Orchestra ³⁸. Це виконання вражає монументальністю архітектоніки, граничною динамічною контрастністю й майже брукнерівським масштабом звучання, що суттєво трансформувало уявлення про характер партитури. Особливе місце посідає інтерпретація Шарля Мюнша у співпраці з Бостонським симфонічним оркестром ³⁹, у якій дивовижним чином поєднуються текуча імпресіоністична живописність та класична врівноваженість форми. Не можна оминати увагою трактування Ернеста Ансерме⁴⁰, чия версія підкреслює прозорість фактури, гнучкість фразування і майже акварельні переходи тембрових площин, а також запис Бернара Гайтінка з Лондонським симфонічним оркестром⁴¹, у якому рельєфність тем і «тривимірне» відчуття акустичного простору досягають виняткового художнього ефекту.

Саме ці прочитання стали своєрідними відправними точками сучасного виконавського дискурсу, окресливши межі й перспективи подальшої рецепції симфонічного полотна «Море».

Розглянемо інтерпретаційну версію Юй Луна, виконану з Шанхайським симфонічним оркестром⁴². Перша частина циклу «Від світанку до полудня на морі» розгортається у своєрідному просторі, що не підкоряється ані часовим, ані метричним законам. Із ледве вловимого тремоло литавр і крихітних краплин піцикато контрабасів виникають перші акустичні відблиски, що нагадують ранкове дихання океану. У цій фактурі Юй Лун ретельно підтримує

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=xdTTZNzJT2Q>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=aXybgE40HvE>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=m9xuzocsl9Q>

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fe1pB9KqHRg>

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=B7YAdtp8kb8>

відчуття «природної стихії», не допускаючи надмірної диригентської волі: усе ніби народжується саме собою, спонтанно, але насправді тримається чіткої драматургії. Далекоголосий заклик труби з сурдиною в унісон із англійським рожком, що у Шанхайському виконанні набуває майже примарного тембрового сяйва, звучить як символ пробудження елементів.

Темпова стриманість і педантичне балансування динамічних планів – характерна риса інтерпретації Юй Луна. Навіть тоді, коли валторни із сурдинами вперше проводять головну тему, оркестр зберігає рухливу прозорість, уникаючи надмірного згущення звуку. Мікроскопічні зміни артикуляції дерев'яних духових (флейт і гобоїв) він підкреслює з такою увагою, ніби озвучує окремі хвилі в морі. У кульмінаційній зоні диригент прагне не стільки драматизму, скільки безмежної м'якої просторовості, що перегукується з композиторським відчуттям «мережива звуку». У фіналі частини мідні голоси розгортають урочистий гімн, що в цьому трактуванні набуває значення мажорного символу спокою та завершеної гармонії, віддаляючись від традиційної функції апофеозу.

Друга частина – «Ігри хвиль» – квінтесенція світлої оркестрової акварелі. Тут диригент вірно наслідує композиторський принцип відмови від показу чіткого тематизму на користь багатопланових фактурних шарів. У виконанні Шанхайського симфонічного оркестру дрібні танцюючі мотиви ніби зринають і щезають у тонкому сяйві, нагадуючи невловимі іскри сонячних відблисків. Юй Лун уникає будь-яких надмірно контрастних атак, натомість методично «розмиває контури», аби зберегти відчуття невагомості й колористичної текучості, неначе на імпресіоністичній картині. Англійський ріжок у цьому середовищі стає не просто сольним голосом, а центром тяжіння усього тематичного матеріалу.

Кілька коротких кульмінацій (зокрема, блискучі *tutti* із залученням дзвоників і трикутника) У трактуванні Юй Луна ці епізоди сприймаються як сонячні промені, що лише на мить прорізають простір. У фіналі частини

приглушені акорди духових і пульсації арфи створюють образ світла, що згасає, підкреслюючи тендітність миті.

Нарешті, третя частина, «Діалог вітру і моря», набуває в інтерпретації Юй Луна разючої багатовимірності. Від самого початку – тремоло литавр і важких барабанів, насичених ударами тамтама – диригент моделює в оркестрі атмосферу прихованої загрози, що зростає не через гучність, а через поступове накопичення шарів звучання. У перших епізодах море і вітер протиставлені як дві різноякісні сили: завивання дерев'яних і фанфарні вигуки труб звучать як символ невидимого конфлікту. У середньому епізоді – тихому хоралі чотирьох валторн – оркестр Юй Луна демонструє рідкісний рівень камерної злагодженості, де кожна фраза живе власною інтонаційною логікою, зберігаючи водночас загальну мелодичну цілісність. Цей розділ, у якому людина мовби знаходить притулок серед хаосу стихій, особливо вражає ясністю й благородством звуку.

Фінал частини розгортається як грандіозна звукова хвиля, що у виконанні Шанхайського колективу сягає виняткової рельєфності: фанфари корнетів і переможні гімнічні акорди мідних сяють різнобарвною палітрою, де кожен тембр окреслює власну лінію. У цьому апофеозі Юй Лун віднаходить ідеальний баланс між споглядальним імпресіонізмом і підкресленою симфонічною архітектонікою – тією структурною чіткістю, що й робить «Море» справжньою метафорою нескінченного життя стихії.

В інтерпретації Ху Юн'янем з Фестивальним оркестром Ціндао⁴³ «Море» Клода Дебюссі набуває більш виразно спрямованого, внутрішньо організованого характеру. Тут відчутною стає тенденція до більшої процесуальності: музичний рух не розчиняється, а розгортається як послідовність взаємопов'язаних станів, у яких зберігається чітке відчуття напрямку. Його диригентська модель тяжіє до мікродинамічної деталізації, де навіть найменші коливання фактури не втрачають функціонального значення, а працюють на формування загальної драматургічної лінії. У першій частині

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=0smtToK00Lo&t=6s>

ця установка проявляється у більш виразній побудові звукового простору: початкові фактурні елементи поступово інтегруються у цілісний звуковий потік, де кожен шар має свою траєкторію розвитку. У другій частині – «Іграх хвиль» – легкість і мерехтливість зберігаються, однак вони підпорядковані внутрішньому ритмічному процесу. Особливо показовою є фінальна частина, де взаємодія стихій у трактуванні Ху Юн'яня набуває рис керованої енергетики: напруга формується через поступове нашарування тембрових пластів, із чітким контролем кульмінаційних зон. У результаті його інтерпретація може бути визначена як своєрідна модель «організованої стихії», у якій імпресіоністична інтенція вписується у внутрішньо впорядковану систему звукового мислення.

«Пінії Риму» *Отторіно Респігі* – це не просто симфонічна поема, а свого роду естетичний маніфест італійського музичного модернізму початку ХХ століття, у якому синтезовано ілюстраційність з емоційною забарвленістю в рамках концепту програмності. Цей твір органічно втілює прагнення композитора «оживити образи» через звук, створюючи враження майже зримих ландшафтів, що виникають у свідомості слухача. Ця поема, створена у 1926 році продовжує закладені композитором у попередніх симфонічних поемах традиції.

Характерною рисою цього твору є його структурована мальовничість: чотири епізоди не просто пов'язані з образами піній, вони створюють багат шарову метафору вічності міста й контрасту цивілізації та природи (близька східній ментальності теза). Оркестрова палітра «Пініїв Рима» є зразком унікального синтетичного стилю композитора, у якому поєднався французький імпресіонізм (передусім у плані прозорих фактур і приглушеної динамічної градації) та власне італійська барокова декоративність, що проявляється у віртуозно орнаментованих мелодичних лініях. Це багатство тембрів і динамічних відтінків створює ефект акустичної ілюзії, в якій звучання перетворюється на різнобарвні «світлові плями», що безперервно змінюють обриси й наповнення.

Особливу увагу привертає тонкий психологізм музичної драматургії: кожна частина є не лише пейзажем, а й певним модусом переживання – від прозорої ясності першої частини до апофеозної величі останньої. Респігі послідовно поєднує архаїчні модальні відтінки, складну гармонічну палітру з надмірними акордами та майже символістську ритмічну рухливість, що надає музиці відчуття безперервного дихання простору.

Саме в цих естетичних орієнтирах – у прагненні поєднати конкретно-видовищне й символічно-узагальнене, в умінні моделювати «звукову архітектуру», яка поєднує імпресіоністичну фактурну рухливість із класичною ясністю форм – «Пінії Риму» набувають особливого значення в історії європейської програмної музики.

Ці особливості відкривають надзвичайно широкі можливості для інтерпретації. Зокрема, трактування Юй Луна демонструє інакший ракурс прочитання поеми – як проєкції італійської образності крізь призму сучасної східної естетики звуку, у якій посилюється увага до тонкої пластики тембрових переходів, до рельєфності акустичного простору та внутрішньої драматургії колористичних контрастів.

Інтерпретація симфонічної поеми Респігі Юй Луном та Гонконзьким філармонічним оркестром вирізняється рідкісною здатністю вивільнити той глибинний символічний і часовий вимір, у якому зустрічаються археологічні спогади про імперську велич Риму, витончений імпресіоністичний колорит і пульсація сучасності⁴⁴.

Вже у першому розділі – «I pini di Villa Borghese» – диригент створює особливу динамічну фактуру, у якій образ дитячих ігор («імітація маршу», фрагментарні мотиви, що нагадують колискові пісні) поєднуються з тембрами дерев'яних духових і бадьорими висловлюваннями мідної групи. Юй Лун підкреслює не стільки веселкову мальовничість цієї частини, скільки її психологічний підтекст – відчуття наповненого життям руху. Контрастність

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=G44YAgjNF4g>

епізодів досягається завдяки винятково чіткому рельєфу груп оркестру, які ніби сплітають багатопланову мозаїку, у якій легко вловлюється кожен голос.

Друга частина «*Pini presso una catacomba*» у трактуванні Юй Луна звучить як глибинне занурення у пласт пам'яті, сакрального спокою і величного мовчання. Диригент надзвичайно уважно підходить до звучання нижніх регістрів – контрабасів, органу, бас-кларнета й тромбонів, що створюють справжню «сонорну базу», у якій простір музики уподібнюється кам'яним склепінням катакомб. Коли долучається труба за кулісами з гімном, ефект об'ємності посилюється: звучання набуває тривимірної перспективи, де відлуння і прямий звук ніби розділені у часі. Сакральність цього моменту Юй Лун не перетворює на абстрактну урочистість, навпаки – він робить її гранично людиною, пройнятою спогадом і внутрішнім почуттям.

Третій ескіз «*I pini del Gianicolo*» стає кульмінацією імпресіоністського забарвлення всієї поеми. Тут Юй Лун демонструє особливий тип диригентського дихання, який дозволяє музиці існувати у стані сповільненого часу. Кларнетові соло, помічене Респігі ремаркою *come in sogno*, у його виконанні звучить справді як напівсонна ілюзія, що тане у прозорому нічному повітрі. М'які тремтливі пасажі арф, делікатні підголоски дерев'яних і віддалений спів солов'я займають в інтерпретації Юй Луна нале місце в акустичному просторі, позбавленому ознак зовнішньої декоративності чи суто ефектного штриха. Сам момент появи фонограми із записом співу птаха перетворюється на своєрідний ритуал – ніби спалах пам'яті про щось первісне й справжнє, що існує поза людською історією.

Симптоматично, що у традиційній естетиці Китаю пташиний спів є символом єдності людини і космосу, своєрідною звуковою метафорою чистоти та безпосередності буття. У трактатах наголошувалося, що слухання співу птахів очищує внутрішній стан музиканта, сприяє досягненню гармонії серця як передумови досконалого виконання. Імітація пташиного співу також часто зустрічається у творах для традиційних інструментів (особливо

дерев'яних духових). Тому у китайської аудиторії такий прийом у творі Респігі може викликати особливі почуття.

У фінальній частині «I pini della via Appia» диригент реалізує надзвичайно переконливу драматургію зростання та апофеозу. Початкове, майже нечутне пульсування струнних і низьких регістрів органа під його орудою набуває ефекту «землетрусу пам'яті», що поступово вивільняє образ римської легіонерської ходи. Сліпуча вертикаль мідних фанфар створюють відчуття глибинної історичної перспективи, де сучасне й античне накладаються. Апофеоз звучить як тріумфальний гімн часу, у якому марші римської республіки відлунюють у модерному оркестровому звучанні. Водночас Юй Лун уникає риторичної величавості: його *crescendo* виростає природно, органічно, ніби сама пам'ять міста набуває голосу.

Таким чином, інтерпретація «Пінії Риму» Юй Луна характеризується унікальним поєднанням колористичної виразності, поліфонічної прозорості й тонкої емоційної драматургії. У кожному ескізі диригент виявляє глибоке розуміння багатопластовості цього твору, де поєднані пейзажні картини зі знаковими шарами історії Риму.

У компаративному полі інтерпретацій «Піній Риму» О. Респігі виконавські стратегії інших митців – Ліо Куокмана з гонкогським симфонічним оркестром⁴⁵ та Лінь Дає з симфонічним оркестром Шеньженя⁴⁶ – репрезентують дві різні моделі взаємодії з програмною симфонічною поемою. Умовно позначимо їх як резонансну та структуруючу. У трактуванні Ліо Куокмана звуковий простір формується як гнучка система взаємодіючих тембрових полів, де диригент не нав'язує розвиток, а налаштовує оркестр на спільне виконання. У кожній частині диригент демонструє здатність утримувати баланс між деталлю та цілісністю: у «Pini presso una catacomba» глибокі регістри не перевантажуються, а органічно інтегруються у загальну акустичну перспективу; у «Pini del Gianicolo» темброва прозорість

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=kP4HAyS-gzM>

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=KRFNrfid_PQ

поєднується з тонким контролем часу, що створює ефект звучання на межі тиші. У фіналі його стратегія спрямована на поступове резонансне розгортання кульмінації, де апофеоз стає результатом внутрішньо накопиченої енергії.

Інтерпретація Лінь Дає вибудовується за іншим принципом – більш раціоналізованим і орієнтованим на чітку функціональність оркестрового механізму. Його диригентська модель тяжіє до уніфікації звучання, де кожна група інтегрується у спільну структуру з мінімізацією індивідуальної тембрової автономії. У першій частині рух набуває більш дисциплінованого характеру, з акцентом на точності ансамблю та чіткій координації ритмічних імпульсів. У «*Pini presso una catacomba*» сакральність реалізується через стабільність звукового фундаменту, позбавленого надмірної тембрової диференціації, що надає звучанню монолітності. Третя частина, попри збереження імпресіоністичної делікатності, функціонує як контрольований акустичний простір, де навіть найтонші нюанси підпорядковані загальному процесу. У фіналі Лінь Дає формує кульмінацію як чітко організований фрагмент: динамічне зростання відбувається поступово, із збереженням прозорості фактури та відчуттям керованості.

У контексті розмаїтого симфонічного репертуару, освоєного Юй Луном, особливу аналітичну цінність становить група **жанрових оркестрових творів** – композицій, що тяжіють до чітко окресленого жанрового образу. Цей сегмент репертуару вирізняється чіткою драматургією й фактурною організацією, зорієнтованою на концентроване вираження характерних ідей, типових інтонацій і ритмічних архетипів (як у випадку маршу чи танцю). Подібні твори – зокрема, «Альборада» та «Болеро» Моріса Равеля та Марш Едварда Елгара – у виконанні Юй Луна набувають особливого культурно-естетичного звучання, що поєднує розуміння оркестрової палітри із ретельним відчуттям стилю та жанру. Аналіз цих інтерпретацій дозволяє простежити, яким чином диригент вибудовує ритмічну стрункість і темброву багатовимірність, створюючи цілісні жанрові картини, співвідносні як із

європейськими традиціями, так і з властивою китайській культурі схильністю до рельєфної звукописності.

Перший *Марш ре мажор* був створений Елгаром у 1901 році та присвячений Альфреду Е. Родевальду й членам Ліверпульського оркестрового товариства. Він одразу був дуже тепло сприйнятий слухачами. Призначається твір для симфонічного оркестру, що включає подвійний склад дерев'яних духових, чотири валторни та три тромбони, корнети, перкусію, дві арфи, орган та струнну групу. Посилення групи мідних духових інструментів обумовлено жанровим статусом твору, спрямованого на духовий оркестр. Введення ж органу додає композиції помпезності та пишноти.

Твір складається з чотирьох розділів, які можна схематично позначити як АВАВ (за тематичними показниками), але справедливіше визначити цю форму як тричастинну з тріо та кодою, яка будується на основі теми тріо. Як і для будь якого маршу, для твору Елгара характерний чіткий ритм та сувора розміреність руху, а також зрозуміла структура. Активність та динамічність опусу підкреслює традиційний для жанру пунктирний рух, барабанний дріб та фанфарні сигнали. Цей тип маршу відноситься до фанфарних та вирізняється особливою святковою атмосферою звучання, у тому числі й за рахунок використання мажорного ладу.

Коротко охарактеризуємо музику маршу у відповідності до нотного тексту, що стає основою для побудови інтерпретаційної версії. Відкривається твір невеликим стрімким вступом *Allegro, con molto fuoco* (8 тактів), в якому активні акордові «удари» чергуються з поступовим висхідним секвенційним рухом. Особливе місце в цьому розділі мають мідні духові та ударні інструменти, які створюють її стійкий базис. Мелодико-ритмічна модель мідних духових, що відкриває твір, дублюється й в партіях струнних, які, досягаючи кульмінаційної висоти, спускаються вниз та завершують розділ хроматичною висхідною гамою разом з дерев'яними духовими.

Основна тема маршу по структурі представляє собою двічі повторену двочастинну форму (abab). Вона спочатку доручається струнним

інструментам, які грають у низькому регістрі (8 тактів). Це – ритмічно подібні фрази, які містять в собі дві акцентні ноти та серію шістнадцятих. Після цього до викладення теми приєднуються дерев'яні духові (8 тактів). Другий розділ складається з двох фраз – висхідної із звивистих мотивів з дрібних тривалостей та низхідної акцентованої лінії більш довгими нотами (8+8 тактів).

Сполучний між першою частиною та тріо розділ має розвиваючий характер (30 тактів) та побудований на інтонаціях, що вже звучали і які розташовуються у нових висотних положеннях. Він містить: ритмічні акорди мідних духових, які переривають високі ноти духових і струнних; фанфари труб і тромбонів, що грають тему вступу; окремі ноти, які згасають, завершуючись тихим ударом барабана та тарілок.

Далі з'являється відоме ліричне тріо, яке часто виконують зі словами «Земля надії та слави» («Land of Hope and Glory»), написані А. Бенсоном. Ідея додати до музики слова належала англійському королю Едуарду VII. В результаті ця музика стала неофіційним гімном Англії, а отже є широковідомою. Наведемо рядки поезії з перекладом:

*Land of Hope and Glory, Mother of the Free,
How shall we extol thee, who are born of thee?
Wider still and wider shall thy bounds be set;
God, who made thee mighty, make thee mightier yet,
God, who made thee mighty, make thee mightier yet.*

*Земля надії і слави, Мати вільних,
Як Тебе, народженого Тобою, прославимо?
Ще ширше й ширше стануть межі твої;
Боже, що зробив тебе могутньою, зроби тебе ще сильнішою,
Боже, що зробив тебе могутньою, зроби тебе ще сильнішою.*

Музика звучить у субдомінантовій тональності соль мажор та має ознаки гімну: вона лунає розмірено та стримано, рух у порівнянні з попередньою темою значно уповільнюється. Мелодія рухається поступово та

ділиться на логічні фрази, які виявляють метро-ритмічну подібність. Структура тріо – це період, що повторюється з незначними змінами чотири рази, утворюючи парну «риму». Схематично його можна позначити $a - a1 - a2 - a3$ (16+24+16+24). Варіантною в кожній парі проведень є інструментовка. Спочатку тема виконується тихо першими скрипками, чотирма валторнами та двома кларнетами (40 тактів) під мірний акомпанемент, після чого повторюється оркестром *tutti* разом з двома арфами (40 тактів), досягаючи кульмінаційної точки.

Після репризи першого розділу та зв'язуючого фрагменту, що звучить без змін, знову повертається матеріал тріо. Проте він з'являється одразу у тутійному викладі та в основній тональності ре мажор. До оркестру приєднується орган, а також дві арфи, додаючи звучанню особливої урочистості та яскравості. Завершується марш невеликою кодою, побудованою на інтонаціях жвавого вступного розділу. Зважаючи на тональне співвідношення тем, формується аналогія до сонатного алегро з експозицією та репризою, де перша тема виступає активною головною партією, а друга – лірико-епічною побічною (експозиція: ре мажор – соль мажор; реприза ре мажор – ре мажор).

На сьогоднішній день існує й багато публікацій, присвячених «секретам» диригування музики Елгара. Серед них потрібно вказати монографію видатного диригента Нормана Дель Мара [129], який вважається головним інтерпретатором англійської музики і, зокрема, творів Елгара. Сучаною роботою є дисертація Діани МакВі [120], в якій дослідниця зосереджується на окремому творі Елгара та дає слушні зауваження щодо його виконання. Дослідник Г. Середін вказує, що при роботі над творами Елгара диригенту важливо пам'ятати, що існують принаймні два моменти, на які треба звернути увагу задля досягнення музичної та художньо-виразної інтерпретації його творів. Важливим є розуміння ідейної основи, адже, за словами музикознавця, Елгар був композитором, для якого «втілення емоційної реакції в музиці було таким же важливим, як і втілення його

інтелектуального пошуку» [77, с. 16]. Його твори мають філософський підтекст та позначені синтезом почуттів і думок, що «зобов'язує диригента постійно шукати сенс його композиторських рішень, сенс, який⁷⁷ завжди вербалізований, але без якого неможливо зрозуміти художній зміст його творів і втілити його» [там само]. Другу складність творів Елгара Г. Середін пов'язує з відсутністю єдиного комплексу завдань, що охоплює весь музичний матеріал у кожному з його творів.

Виходячи з цього, визначаємо, що сутність Маршу №1 полягає у його жанровій основі та приналежності до церемоніального побуту королівського рівня, від чого інтерпретаційний план стає більш очевидним. Аналіз партитури вказує, що головною ідеєю твору є співставлення жанрових сфер маршу та гімну. У першій частині констатуємо інтенсивний рух та мерехтіння різних мотивних груп, які постійно взаємодіють одна з одною. Тріо втілює спокійну та величну гордість. Його фактура характеризується одноманітністю, відсутністю конфліктів, як це було у першій частині. Спостерігається також поступове нарощування потужності, яке підтверджується появою тутійного органного звучання. При другому проведенні тріо звучить помпезніше та величніше, у той час як перший розділ зберігає свої вихідні параметри.

Відповідно до цього інтерпретаторські завдання, а саме – принципи організації ансамблевої гри, будуть відрізнятися у кожній з частин. Перша частина характеризується більш деталізованою фактурою. Кожний з мотивів має значення для створення повноцінного різнотембрового образу. Особливою трудностю є витримування балансу між посиленою мідною групою та іншими групами оркестру, а також показ різниці характеру мотивів за рахунок штрихів та динаміки. Таким чином диригент повинен підходити до виконання цього розділу більш диференційовано. У тріо відчувається необхідність тембрового злиття всіх гармонічних голосів та збереження маршової артикуляційної чіткості, балансує на межі маршу та гімну.

У контексті інтерпретації цього твору треба зазначити, що зважаючи на його популярність та любов з боку публіки, версій існує дуже багато.

Зберіглося навіть відео, де тріо з цього маршу диригує сам Елгар у Лондоні на відкритті комплексу студій звукозапису Еббі Роуд у 1931 році. На жаль, зважаючи на відсутність першої частини, складно оцінити весь твір, але навіть тріо дає можливість зробити важливі висновки. Стиль диригування композитора, попри його поважний вік (74 роки) достатньо стриманий. Тріо звучить в темпі приблизно 80 ударів. Цікаве й зауваження Елгара, яке він висловлює перед виконанням – «грайте цю мелодію так, неначе ви її ніколи не чули раніше» [130], адже смисловий шлейф, який тягнеться за цією музикою та її відомість широкому колу людей впливає значним чином на її інтерпретацію, а на виконавців накладає певну відповідальність. Рухи композитора стримані, його міміка спокійна, що в цілому відповідає статусу зрілого Е. Елгара. Не дивно, що й звучання оркестру сповнене достоїнства: чітко виділяється мелодична лінія в партії струнних при першому проведенні теми та мірність акомпанементу, який нагадує про маршову жанрову природу цього фрагменту.

Щодо сучасних інтерпретацій: окрім версії Юй Луна (з Китайським філармонічним оркестром 2022 року)⁴⁷ було обрано декілька найбільш цікавих на наш погляд. Це – виконання британця Саймона Реттла (з Берлінським симфонічним оркестром 2018 року)⁴⁸, та фінського диригента Сакарі Орамо (з Симфонічним оркестром ВВС 2014 року)⁴⁹. Такий підхід пояснюється тим, що саме компаративний аналіз дозволяє виявити сильні та слабкі сторони інтерпретації китайського диригента і визначити найбільш цікаві моменти. Всі три версії надзвичайно якісні та професійні, що підтверджує високий ступінь майстерності як диригентів, так і колективів, що їх виконують. Проте є й певні відмінності, про які хотілося б сказати докладніше.

Виконання Юй Лун позначене розміреністю та емоційністю. Перша частина маршу характеризується динамічною контрастністю на рівні різних мелодичних побудов та загальним динамічним наростанням, а тріо –

⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=e2pTFkRPxkY&list=RDe2pTFkRPxkY&start_radio=1

⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=R2-43p3GVTQ&list=RDR2-43p3GVTQ&start_radio=1

⁴⁹ <https://youtu.be/R2-43p3GVTQ?list=RDR2-43p3GVTQ>

емоційною стриманістю. В тембровому відношенні в тріо виділені валторни, які інтерпретуються як «співаючий» інструмент. В цьому варіанті маршу немає хору, органу та арф. Перші два компоненти є дуже важливими тембровими голосами, які підкреслюють жанровий образ твору, створюють додатковий простір, а отже статус твору в інтерпретації Юй Лун отримує риси камерності. В репризі тріо підкреслені ударні та дзвіночки, які додають більшої урочистості звучанню. Також значущість додана й мідним духовим інструментам, які виконують мелодію тріо, що певним чином компенсує відсутність органу. Рухи Юй Лун – чіткі та метричні, широкі та активні, хоча й при цьому достатньо економні. Лице також передає зосередженість на процесі та демонструє раціональний підхід до твору. При повторі теми тріо диригент майже не робить рухів руками, незважаючи на кульмінацію, контролюючи оркестр змахами з невеликою амплітудою. Для виділення окремих фраз він високо підіймає руки та постійно рухається по платформі. В цілому його виконання можна охарактеризувати як таке, що проникнуте китайською стриманістю та надмірною серйозністю, крізь яку проривається емоційність та тонке відчуття музики. Оркестр під його керівництвом звучить дзвінко та легко, не зважаючи на маршову жанрову природу твору. Треба також зазначити, що зал під час виконання не повний, що ймовірно більше обумовлено епідеміологічними обставинами ніж відсутністю інтересу до твору, адже на більшості китайських слухачів надягнені захисні медичні маски, а концерт припадає на осінній період 2022 року.

В інтерпретації англійця Саймона Реттла Перший марш Елгара звучить швидше. Присутній також ефект театралізації – на виконавцях мідної духової та перкусійної груп надягнуті білі перуки, які нагадують, до речі, зачіску самого диригента. Реттл продумує мелодичні ходи та контрасти, досягає ефекту цільності звучання. Відчувається зануреність диригента у процес, що підкреслюється активною артикуляцією та широкими виконавськими жестами. Запис було зроблено з виступу у відкритому театрі Вальдбюне в Берліні, тому кількість слухачів вражає. А під час другого проведення теми

видно, як люди підсвічують ліхтариками простір та з насолодою слухають, навіть попри негоду.

Версія Сакарі Орамо є також цікавою для порівняння, оскільки вона характеризується ефектом мультимедійності та значно відрізняється від інших прочитань. До того ж вона записана у Лондоні, що додає музиці Елгара виняткового значення. Ця версія повільніше, ніж у Юй Лун та Реттла. Особливо контрастним є тріо, в якому звучить і хор, і орган. Спів аудиторії виявляється настільки гучним, що оркестру майже не чути. Більш того, додається трансляція з різних площадок – парку Тітанік Сліпвей в Белфасті (Ірландія) та Гайд-парку Лондона, де всі співають цей гімн, розмахуючи прапорами, що нагадує більше футбольний матч, ніж симфонічний концерт. Навіть сам диригент одягнений в жилет кольору британського прапора, що підкреслює патріотичний статус твору. Сакарі Орамо вдається до широких рухів не тільки руками, а й всім тілом, досягаючи граціозних колоподібних жестів (на відміну від «рублених» рухів Реттла та звивистих рухів Юй Лун). Його міміка на обличчі також дуже емоційна: він часто посміхається. Незважаючи на більш помірний темп, його виконання сповнене гумору та вільного спілкування з оркестром та аудиторією, яка відповідає диригентові та оркестру.

Порівняльна характеристика виконавських версій Маршу №1 Е. Елгара призводить до висновків про більшу інтерпретаційну свободу західних виконавців завдяки додаванню ефектів театралізації (Саймон Реттл) та мультимедійних засобів (Сакарі Орамо), що певним чином коригує жанровий статус твору, підсилюючи жанрові обертони гімнічності (у тому числі за рахунок співу хору у версії Сакарі Орамо). Відповідною є й реакція аудиторії, яка сприймає цей твір в сумі всіх жанрових характеристик – як урочистого церемоніального маршу загальнонаціонального масштабу. У версії Юй Лун фокус зміщується на концертне виконання та має більш камерний характер, зважаючи на вилучення органу, відсутність хору та закритість фізичного простору. У версії Реттла також немає хору та органу, проте грандіозність

підкреслена специфікою концерту open-air та чисельністю аудиторії. Водночас манеру китайського диригента на сцені можна характеризувати як емоційну раціональність. Його володіння оркестром та впевненість рухів підтверджує його професійну майстерність та засвідчує відповідальність перед виконанням твору західної музики .

«Болеро» Моріса Равеля – своєрідна оркестрова класика ХХ століття, яка вже майже століття прикрашає концертні програми найкращих оркестрів світу. Створений у 1928 році як своєрідний експеримент із варіативною оркестровкою та монотонним ритмічним остинато, цей твір вирізняється унікальною драматургією наростання, що розгортається майже математично вивіреними ступенями динаміки й тембрового розвитку. Проста, фактично одноманітна мелодія, повторювана без змін упродовж усього твору, стає основою для грандіозної звукової арки, у фіналі якої виникає відчуття своєрідного катарсису. Сьогодні Болеро сприймається як не тільки віртуозний зразок оркестрової майстерності, а й як символічна модель музичного процесу, що поєднує гіпнотичну ритмічну регулярність із багатогранною колористикою. Саме ця композиція часто увінчує святкові або символічні виступи, надаючи їм відтінку урочистої завершеності й демонструючи силу колективного музичного звучання.

Саме тому включення «Болеро» до репертуару Юй Луна та Шанхайського симфонічного оркестру не викликає здивування. В інтерпретації Юй Луна «Болеро» Моріса Равеля виявляється розгорнутою акустичною картинкою, у якій кожен тембр, кожен мікродинамічний відтінок набуває самостійної ролі⁵⁰. Це узгоджується з природою та семантикою твору. Як зазначає В. Жаркова, «смісловий тезаурус, проявлений через зв'язки з танцювальними жанрами, є багатозначним складником унікального художнього світу Равеля, який він так ретельно утворював від першої до останньої композиції, єднуючи наскрізними пластичними лініями всі шари своєї творчості. Постійні звернення митця до раніше написаних композицій

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4OsJLBRoWqM>

<...> формують дивовижну цілісність його художнього світу, основою якого були танцювальні жанри і, ширше, увага до категорії руху і засобів її втілення в музиці. Насправді “приземленість” і провокативна простота використання виражальних можливостей танцю (адже це первісно побутовий повсякденний жанр) вводять у твори Равеля ритм «дихання» величезного шару європейської культури. Він і структурує динамічний смисловий простір равелівської музики в розгортанні “від земного до небесного”» [30, с. 54].

З перших тактів диригент демонструє надзвичайну стильову чуткість і повагу до природи цього твору: ритмічна формула малого барабана звучить відсторонено, ніби з глибин простору, набуваючи значення первісного акустичного імпульсу, що народжує і структурує весь звуковий всесвіт партитури. Саме ця стримана прозорість початку зумовлює поступове накопичення внутрішньої енергії, що наростає крізь безперервні хвилі тембрових нашарувань.

Під рукою Юй Луна кожен сольний інструмент звучить із дивовижною індивідуалізацією та входить плавно в загальний танцювальний рух. Флейта в першому проведенні теми вирізняється елегічною виразністю, що поєднує сувору лінійність мелодії з невловимим ліричним трепетом. У кларнета вступ набуває спокійного і водночас внутрішньо напруженого звучання, тоді як гобой д’амур підкреслює перехід до більш насиченої емоційності. Саксофон у трактуванні диригента стає повноправним солістом, а його тембр перетворюється на своєрідний звуковий спалах: теплий, оксамитовий, сповнений прихованої пристрасті.

Ще одна характерна риса цієї версії – відчуття акустичної глибини, «багатоповерхової» фактури, що виникає завдяки педантичному моделюванню динамічних градацій і кольорових нюансів. Арпеджіо струнних не просто фіксують ритмічний рух – вони формують мінливе мерехтіння, схоже на пульсуючу світлотінь, у якій основна мелодія то виринає, то знову розчиняється.

У кульмінаційних епізодах, де весь оркестр зливається у велетенський образ могутнього *tutti*, Юй Лун не вдається до надмірної брутальності звучання: навіть у розквіті гучності зберігається прозорість тембрових шарів і чіткість інтонаційних ліній. Ефект глісандо тромбонів у фіналі поданий як драматичне розмиття форми – своєрідне метафоричне «розчинення» музичного часу у фінальному злеті.

Таким чином, ця інтерпретація є зразком поєднання стильової рівноваги й образної свободи. Болеро тут виступає знаковим твором оркестрового модернізму та процесом невинного акустичного становлення, в якому диригент виступає тонким медіатором між архітектонікою партитури та пульсацією живої емоції.

У компаративному розгляді інтерпретацій «Болеро» М. Равеля виявляється відмінність у принципах формування драматургії наростання та трактування остинатної моделі. У версії Люй Цзя з оркестром NSPO⁵¹ послідовно реалізується установка на конструктивну чіткість і ритмічну стабільність як визначальні параметри цілісності. Початковий пульс малого барабана набуває функції опорної осі, що організовує звуковий простір і дисциплінує розгортання форми. Темп витримується з високою точністю, без суттєвих агогічних відхилень, унаслідок чого музичний процес сприймається як поступове, внутрішньо впорядковане наростання. Така стратегія дозволяє окреслити «Болеро» як цілісну архітектонічну конструкцію, де динамічний розвиток підпорядкований логіці послідовного накопичення енергії. Темброва організація в інтерпретації Люй Цзя також тяжіє до системності й рівноваги. Сольні проведення теми вирізняються стриманою експресією та чіткістю інтонаційного профілю, без акцентованої індивідуалізації тембру. Оркестрова тканина функціонує як скоординована система, у якій зміна барв інтегрується в загальний процес варіаційного розгортання. У кульмінаційній зоні зростання інтенсивності відбувається поступово, із збереженням прозорості фактури та контрольованого співвідношення груп. У результаті формується

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=O3oorWVX0kM>

інтерпретаційна модель, де гіпнотичний ефект твору виникає через точність організації та послідовність акустичного нарощування.

«*Alborada del gracioso*» Моріса Равеля в інтерпретації Юй Луна разом із Шанхайським симфонічним оркестром набуває особливої багатовимірності й надзвичайної тембрової виразності, що не просто підкреслює іспанську стилізацію, а буквально втілює драматичну театралізованість жанрової сцени⁵².

Вже у вступних тактах диригент надає відчутну графічність гітароподібним ударам, що імітують щипки струн: вони звучать загострено, сухувато, майже зухвало, створюючи атмосферу легкого сарказму, властиву цій «іронічній серенаді шута». Ритмічна чіткість, яку Юй Лун зберігає у всіх епізодах, надає виконанню стрункої структури, що не розпадається на строкаті візерунки, а органічно об'єднує різнопланові образи – від саркастичної грайливості до раптових вибухів пристрасної експресії.

Особливо виразним є трактування центрального епізоду, у якому Равель створює образ кантаора. Під орудою Юй Луна ця вокальна лінія у виконанні дерев'яних духових сприймається як кульмінаційний нерв усього твору: вона наповнена майже оперною патетикою, відлунням канто хондо, що розгортається у вигляді широких, надломлених фраз із характерними мелізмами. У звучанні кларнетів і гобоя чується виразна емоційна насиченість, що набирає дедалі більшої сили, переходячи у пронизливе *f*, ніби передаючи надривний голос народного співака.

В оркестрових кульмінаціях Юй Лун досягає дивовижної пластики тембрових поєднань. Він вміло балансує соковиті арпеджіо струнних із характерними відтінками кастаньєт, дзвінкими перегуками дерев'яних духових і пронизливими вторгненнями мідних, створюючи ефект рельєфної, майже голографічної звукової картини. Цей багатоколірний оркестровий живопис не втрачає чіткості мелодичних контурів, що було б легкою пасткою

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=Rw7uCb7Xq-g>

у творі з такою строкатою фактурою. Водночас в музиці відчувається характерна для Равеля «особлива пластика танцювальних ліній» [30, с. 55].

Окремої уваги заслуговує фінальна реприза: під керуванням Юй Луна вона звучить бравурно, розкуто, проте не вульгарно, як це інколи трапляється у надто екстравертних трактуваннях. Глісандо й репетиційні пасажі сприймаються як цілком органічні імпульси невтримної стихії – вони не розривають тканину твору, а логічно завершують емоційну дугу.

Таким чином, виконання Юй Луна поєднує в собі педантичну увагу до деталей і справжню іспанську темпераментність, перетворюючи «Alborada del gracioso» на захопливе театралізоване дійство, де кожен інструментальний голос набуває власного характеру й ролі у цій віртуозній імпресіоністичній фресці. Водночас диригентові вдається передати «глибинне відчуття рухомої тілесної природи танцю стає знаком відданості Равеля ритмам життя» [30, с. 60], що, безумовно, робить його виконання відповідним типовому равелевському «стилю Ар Нуво» або «музичному дендизму» [30, с. 55] з одного боку, а з іншого – створює кореляції з між творчим мисленням композитора початку ХХ століття та китайським естетичним світовідчуттям.

3.3 Гендерний вимір інтерпретації: внесок китайських диригенток в освоєння західноєвропейського симфонізму

Жінка-диригент симфонічного оркестру в ХХІ столітті є вже достатньо звичним феноменом, який майже не викликає здивувань. Незважаючи на це, процент жінок, яким вдається потрапити в топ цієї професії, залишається достатньо низьким у порівнянні з чоловіками. Разом з тим світова диригентська практика постійно поповнюється новими іменами, які досягли значних висот у цій справі. Серед них: Джанет Соррел, Марін Олсоп, Каріна Канеллакис (США), Гласс Маркано (Венесуела), Мірґа Гражиніте-Тіла (Литва), Аллондра де ла Парра (Мексика), Дебора Вальдман (Бразилія), Сусанна Мялкі (Фінляндія), Сімона Янг (Австралія), Елізабет Фукс (Австрія), Лоранс Екільбе (Франція), Оксана Линів (Україна) та багато інших. Цей

список можна продовжити іменами китайських жінок-диригентів, які також своїми досягненнями довели власну конкурентоспроможність у світі «чоловічих» професій та впевнено і якісно представляють свою країну на світовій симфонічній сцені. Мова йде про Чжен Сяоїн (Zheng Xiaoying), Чжан Сян (Zhang Xian), Лу Тяньї (Lu Tianyi) та інших талановитих диригенток.

Спектр творів, до яких звертаються китайські жінки-диригенти є надзвичайно широким, що вказує на універсальність їхньої творчості та відкритість до різноманітних жанрів та стилів. Проте особливе положення в репертуарі жінок-диригентів з Піднебесної займає саме західноєвропейської оркестрова музика, що свідчить про значущість зокрема європейської та американської музичної традиції та її вплив на формування й вдосконалення їхнього диригентського стилю.

Дослідження диригентської практики Чжен Сяоїн, Чжан Сян та Лу Тяньї, зокрема в контексті міжкультурних аспектів, є актуальною темою, що може допомогти розкрити унікальні сторони внеску мисткинь у сучасну музичну культуру та осмислити особливості їхньої інтерпретуючої діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій вказує на зростаючий інтерес музичної громадськості до різних аспектів творчості жінок-диригентів. Достатньо розробленою виявляється ця тема у західному музикознавстві, в рамках якого часто порушуються проблеми, пов'язані з гендерними питаннями у сфері творчості. В якості яскравих прикладів можна назвати статті Шеллі М. Ягов [165], Бріди-Лі Бартліт [112], Мері Браун Хінелі [157], Кей Д. Лоусон [180], Лорі Р. Хетцель та Кей Нортон [156], Лаури Хамер [154], Гіацинти Реве [214] та інших дослідниць, в яких розкриваються зокрема історичні, феноменологічні та суспільно-політичні аспекти питання ролі жінки на посту керівника оркестру або хору переважно в західній виконавській практиці.

Характеризуючи виконавську практику китайських жінок диригентів, несправедливим буде оминати дослідження за цією тематикою. Так, в статті Шеллі М. Ягов [165], розглядаються історичні аспекти проблеми, пов'язані з

диригентською діяльністю жінок в Америці. Дослідниця охоплює достатньо широкий часовий проміжок – від XIX століття до сьогодення та наводить інформативні таблиці, в яких зібрана та систематизована інформація щодо творчості жінок-диригентів США.

За словами дослідниці, досягнення жінок у виконавській, композиторській, викладацькій та меценатській діяльності залишається недооціненими. Окрім того, «жінки-музиканти зазнали більш ніж достатньо дискримінації, і багато жінок-диригентів продовжують боротися у професії, яка часто все ще сприймається як така, в якій домінують чоловіки» [165, с. 126]. Така ситуація пов'язується Шеллі М. Ягов як з особливостями суспільних норм та очікувань, так і об'єктивною недостатністю фізичних якостей жінок. І якщо в історії музики серед жінок-композиторів першою вважається монахиня Хільдегарда Бінгенська, творчість якої припадає на XII століття (про це вказується у ряді видань, серед яких – «Жінки-композитори: знайдення втраченої традиції» Діани Пікок Єзік [166] та Міжнародній енциклопедії жінок композиторів Арона І. Коена [102]), то у сфері диригування однією з найперших жінок-диригентів Ш. М. Ягов називає італійську музикантку епохи Відродження Тарквінію Мольца (Tarquinia Molza). У XX столітті кількість жінок в диригентській професії значно зростає, проте й сьогодні число представниць чарівного полу в цій сфері в рази менше, ніж чоловіків. За словами Ш. М. Ягов, суспільство навіть зараз зберігає упередження щодо жінок-диригентів [234].

Досліджуючи досягнення представниць прекрасного полу на ниві диригування, К. Д. Лоусон [180] вказує 1970-ті роки періодом «прийняття» жінок як оркестрових диригентів зокрема в США, що було спричинено множинними факторами, серед яких називається членство в професійних об'єднаннях, посилення ролі агенцій із захисту громадянських прав тощо. Стаття К. Д. Лоусон була написана у 1984 році та завершується невтішними висновками: «жінки залишаються на периферії диригентської професії» [157, 49]. Водночас динаміка числа жінок-диригентів в США у 1970-х та 1980 роках,

зафіксована у роботі, вказує на незначне, але стабільне зростання кількості подібних прецедентів, що унаочнює поступове визнання жінок у цій професії.

Стаття Лорі Р. Хетцель та Кей Нортон була написана на початку 1990-х років та присвячена ролі жінки як керівника хору. Водночас зазначається, що на той період, незважаючи на те, що академічна спільнота «досягла успіхів, просування жінок відбувається повільно, особливо на керівних колегіальних посадах» [156, с. 23].

Мері Браун Хайнлі [157], характеризуючи особливості поведінки жінок диригентів, стверджує, що основні якості, які повинен мати диригент – це владна особистість та бездоганна музична майстерність. Саме ці параметри дозволяють втримувати увагу та повагу оркестру. Водночас жінки-диригенти демонструють менш агресивну ніж чоловіки та більш спокійну поведінку, що є перепорою у досягненні професійних висот. Компенсацією цього стала занадто чоловіча поведінка деяких жінок-диригентів, що не завжди адекватно сприймається як оркестрантами, так і публікою.

Більшість доступних на сьогодні наукових робіт є надбанням американського музикознавства. Водночас осторонь гендерного питання в області музичного мистецтва не залишаються і європейські науковці. Французька музикознавиця та соціологиня Гіацинта Реве (Hyacinthe Ravet) є авторкою дисертації «Жінки-музиканти. Дослідження про жінок і музику» (2011) [214]. Дослідниця підкреслює пізнє звернення уваги французьких вчених на цю проблему, яка має міждисциплінарний статус. Вона вказує, що «присутність жінок-диригентів порушує класичний порядок і виявляє відмінності у способі виконання музики» [201, с. 4].

Стосовно діяльності жінок-диригентів, в інтерв'ю з Міртель Піко та Матильдою Провансаль Г. Реве пояснює, що невелика кількість таких випадків обумовлена історичними факторами. Стисло позначимо їх:

- пізня генеза феномена: «фігура диригента, відповідального за інтерпретацію твору, в сенсі його нового народження, з'явилася і поступово закріпилася у дев'ятнадцятому столітті» [201, с. 8];

- надзвичайний статус диригента, його «зірковість»: «диригент на естраді, стоячи спиною до публіки, обличчям до твору та оркестру, що складається виключно з інструменталістів-чоловіків, поступово став розглядатися як своєрідний надвиконавець, співторець або повторний творець – це фігура, яка концентрує в собі багато символічних значень. "Професійний" режим художника, який водночас консолідує цю фігуру, яку можна розглядати як своєрідну парадигму митця, парадигму генія в музиці. Поступово диригент ставав зіркою, іноді навіть затьмарюючи або конкуруючи з постаттю композитора» [201, с. 8];

- складність доступу жінок до професійних оркестрів в Європі, коли протягом ХІХ століття їх не приймали в колективи (за виключенням арфісток), а навчання велося за окремими спеціалізаціями ;

- упереджена думка, що жінка може диригувати тільки жіночим оркестром.

Поступово протягом ХХ століття ці перепони вдалося подолати, проте навіть сьогодні, на думку пані Реве, не вважається очевидним, що жінка може очолити оркестр чоловіків. «Над лідером завжди висить підозра: чи вдасться їй підпорядкувати зібрання чоловіків своїй владі? І яким чином? Жінки також часто сприймаються як такі, що порушують злиття оркестрів» [там само].

До того ж, за словами Г. Рене, паличка, яку тримає диригент на подіумі, може трактуватися як фалічний атрибут, а отже не є гармонічною для жінки. Водночас симфонічний же оркестр розуміється як архетип буржуазної моделі суспільства (маскулінний прототип), де кожен знаходиться на своєму місці, відповідно до свого рангу та висловлюється, коли йому надають слово. Диригент тут уособлює фігуру батька сімейства («*pater familias*»), який керує процесом. І тут існують дві крайнощі – або диригент є «господарем світу», або виступає зайвим гістріоністом (*l'histriion*). «Що стосується жінок, – говорить Г. Рене, – постає питання непристойності тіла у перформансі ... Існує фізичний вимір, з передбачуваною м'якістю і слабкістю жінок, а також

творчий вимір, із заїждженою ... альтернативою між продовженням роду і творенням» [201, с. 9].

За справедливим спостереженням дослідниці, критики частіше зосереджуються скоріше на зовнішньому вигляді жінки диригента, ніж на її творчості і чи не найкращим компліментом виявляється фраза «диригує "почоловічому"» [201, с. 9]. Хоча і навпаки, критиці може підлягати «занадто чоловічий стиль диригування» [там само], як у випадку з Сімоною Янг або Марін Алсоп.

Г. Рене зазначає, що більшість аргументів, які натякають на фізичну та моральну слабкість жінок (у порівнянні з чоловіками), впливає на оцінку вибору програм чи виконавців. Так, наприклад, вважається, що жінки краще диригують «“другорядними” творами, ... що не мають статусу “великих”» [201, с. 11] – «маленькими» за масштабами, або творами для дітей, вокальними композиціями, або творами жінок-композиторів. «Деякі жінки-диригенти також вбачають у цьому певну форму гетто, обмежуючи себе цим типом репертуару та знецінюючими уявленнями, які часто пов'язані з ним ... іншими словами» [там само].

Що ж стосується китайських жінок-диригентів, то початок їхньої боротьби «за своє місце під сонцем» починається у ХХ столітті (що безумовно є більш пізнім у порівнянні з Європою), але цей процес не був настільки складним, як на Заході. Першою та всесвітньо відомою китайською диригенткою є Чжен Сяоін (нар. у 1929 році), яку свого часу в західній пресі назвали найкращою у світі жінкою диригентом. Чжен Сяоін була головним диригентом Китайського національного оперного театру, засновником та диригентом першого китайського жіночого філармонічного оркестру (1990-ті роки), філармонічного оркестру Сямень (1998) та певний час керувала диригентським факультетом Центральної консерваторії в Пекіні. Відмінною рисою виступів Чжен Сяоін є коротке вступне слово, в якому вона ділиться базовими знаннями про музику та розповідає про найцікавіші аспекти представленого виступу, що безперечно є цінним внеском у формування

слухацької культури. Інколи диригентка говорить навіть між частинами, щоб зробити симфонічну музику більш доступною для широкого кола слухачів. За приблизними підрахунками, вона прочитала понад 1 000 лекцій для аудиторії у 200 000 осіб [125].

Попри свій поважний вік та хворобу Чжен Сяоін ще досі інколи виступає. За час своєї кар'єри вона зіграла багато оркестрової музики, зокрема твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Штрауса, Ф. Шопена та інших європейських композиторів, а також деякі з найкращих китайських симфоній. До речі, у своїх численних інтерв'ю диригентка зазначає, що вона не стикалася жодного разу з гендерною нерівністю в Китаї, на що ймовірно впливають особливості політичного строю країни.

У своїх численних публічних виступах та інтерв'ю Чжен Сяоін неодноразово підкреслювала подвійне завдання, що стоїть перед китайськими диригентами: з одного боку, «прищепити іноземне до потреб Китаю» [227], з іншого – довести світові спроможність національної симфонічної школи. На її переконання, симфонічна музика як імпортований жанр з'явилася у Китаї досить пізно і потребувала зусиль адаптації. Водночас навіть у період воєнних випробувань – у 1940-х роках – китайські митці створювали твори, що поєднували західну оркестрову лексику з патріотичними змістами, закладаючи підвалини особливого національного симфонізму.

Особливої ваги Чжен Сяоін надає культурній дипломатії. На її думку, головна мета гастролей китайських оркестрів за кордоном полягає не у тому, щоб виступати перед китайською діаспорою, а в тому, щоб презентувати оригінальні симфонічні твори перед західною професійною аудиторією. Наприклад, виступи в Берліні сприймалися колективом як справжнє випробування. Згадуючи про виступ у Берлінській філармонії, Чжен визнавала психологічний тиск, з яким довелося зіткнутися. Тим більш промовистим стало схвалення публіки: після закінчення концерту овації тривали понад 11 хвилин. Цей успіх диригентка сприймає як доказ того, що китайський оркестр

середнього міста (Сямень) здатен відповідати найвищим міжнародним стандартам.

З особливою проникливістю Чжен Сяоін окреслює стратегічну роль симфонічної музики у формуванні культурного іміджу держави. На її думку, сприйняття симфонічних програм західною аудиторією дозволяє інтуїтивно оцінити як художній рівень, так і розвиток й культурну зрілість сучасного Китаю. Водночас Чжен Сяоін наголошує на тому, що класичне симфонічне мистецтво ніколи не має зрівнюватися із масовою розважальною культурою. У її баченні симфонічні твори належать до вищих форм художнього вираження. Вони можуть естетично задовольняти слухача та водночас виховувати його. Диригентка акцентує на важливості музичної грамотності як основи культурного розвитку особистості й суспільства загалом, згадуючи давні китайські тексти, у яких музика визначається як засіб упорядкування етичних засад та виховання характеру. Її концепція музики як «мистецтва, що не розважає, а непомітно впливає та навчає», гармонійно поєднує традиційні уявлення про соціальну місію музики з сучасними підходами до культурної дипломатії.

Як диригентка й культурна лідерка, Чжен Сяоін демонструє приклад високої місії жінок у професії, яка донедавна сприймалася як переважно чоловіча. Її творча діяльність та стратегічне бачення доводять, що внесок жінок у розвиток інтерпретаційної практики європейської симфонічної музики у Китаї є вагомим та у певному сенсі визначальним фактором. Характеризуючи диригентський стиль Чжен Сяоін, Янь Ян зазначає, що її диригування «захоплене, суворе та делікатне, яке має сильну художню привабливість» [100, с. 129]. Збираючи оцінки її виконань з різноманітних публікацій, дослідниця згадує такі характеристики стилю Чжен Сяоін, як строгість, делікатність, повільність та артистичну заразливість, чутливість до налаштування ритму, координацію між сценою та оркестровою командою, точність і стабільність виконання, добрий характер, здібність максимально використати оркестр.

У 2025 році Чжен Сяоін, якій виповнилося 96 років, і далі невтомно стоїть за диригентським пультом, вражаючи музичну спільноту своєю стійкістю, невичерпною енергією та відданістю мистецтву. Її феноменальна кар'єра увінчалася справді історичним досягненням: Чжен Сяоін встановила світовий рекорд, ставши найстаршою жінкою-диригентом у світі – символом витримки, професіоналізму та безмежної любові до оркестрової музики.

Китайською диригенткою молодого покоління є *Лу Тяньї*, яка народилася у Шанхаї у 1989 році. У її п'ятирічному віці родина переїхала до Нової Зеландії, де дівчина отримала першу музичну освіту, продовживши її в Австралії. У 2015 році Лу Тяньї стала магістром музики за спеціальністю «оркестрове диригування» у Королівському валлійському коледжі музики та драми. Сьогодні Лу Тяньї співпрацює з провідними оркестрами та оперними театрами по всьому світу (Норвегія, Велика Британія, Фінляндія, Німеччина, США, Австралія) та є всесвітньо відомою завдяки своїй захоплюючій енергії на сцені, глибоко творчому підходу до репертуару та вільному стилю диригування.

Серед творів, які були виконані під керівництвом Лу Тяньї – симфонії Р. Штрауса, увертюри та симфонії Л. В. Бетховена, оркестрові твори Г. Вольфа, М. Равеля, М. де Фалья, Я. Сібеліуса, Р. фон Уільямса, Б. Брітена, К. Сен-Санса, Й. Брамса, К. Шуман, Е. Андре, Ч. Айвза, А. Дворжака, Ж. Буланже, О. Респігі. Багато в її репертуарі оркестрових композицій сучасних композиторів, у тому числі жінок – Ф. Сая, А. Дорман, Дж. Уолкера, Т. Мусгрейв, Р. Молла, М. Лінберга, Д. Хігдон, А. Клайн, К. Сааріахо, С. Фішер, Е. Андре. У її концертних програмах приділяється увага й східним авторам – Г. Мазумдар (Індія), Бао Юн-Кай (Китай). Зважаючи на вагомий список композиторів, можна зробити висновок про широту творчих інтересів Лу Тяньї та її стремління популяризувати не тільки класико-романтичний пласт музики, а й твори сучасних композиторів, особливо жінок, що є позитивним моментом на шляху подолання гендерного питання в сфері музичного мистецтва.

Хуан Цзін (Huan Jing) репрезентує ту генерацію китайських диригенток, що поєднують академічну мобільність, кроскультурну компетентність і здатність синтезувати традицію й новаторство у розмаїтті сучасної симфонічної практики⁵³. Діяльність Хуан Цзін у сучасному китайському оркестровому просторі є вельми показовою для розуміння нових моделей жіночого диригентського лідерства, що сформувалися на межі ХХ–ХХІ століть у контексті глобалізації музичної освіти й практики. Як резидентка-диригентка Симфонічного оркестру Гуанчжоу та музична директорка Молодіжного симфонічного оркестру Гуанчжоу, Хуан Цзін послідовно вибудовує стратегію, у центрі якої – інтеграція європейського репертуару та сучасних підходів до інтерпретації в локальному культурному контексті.

Її професійна траєкторія вирізняється рідкісною багатогранністю: здобувши фахову підготовку в Центральній консерваторії музики під керівництвом професора Сюй Сіня, вона продовжила навчання в Коледжі-консерваторії музики Університету Цинциннаті (США). Хуан Цзін виконувала обов'язки асистентки-диригента в Цинциннатському симфонічному оркестрі й Молодіжному симфонічному оркестрі, а також була головною запрошеною диригенткою камерного оркестру «Artaria».

Заслуговує на увагу її здатність поєднувати глибоку стилістичну чутливість із мобільністю у кроскультурному середовищі: диригентка працювала з низкою європейських колективів, а її інтерпретації свідчать про виразну орієнтацію на європейську традицію як ключову точку відліку у формуванні власної диригентської ідентичності.

Інтерпретація «Till Eulenspiegels» Р. Штрауса у виконанні Молодого симфонічного оркестру Гуанчжоу під диригуванням Хуан Цзін у Берліні є зразком високої диригентської культури, що поєднує в собі скрупульозну точність, інтелектуальну структурованість і притаманну жінкам-майстрам

⁵³ Біографію диригентки можна подивитись тут: <https://verbierfestival.com/en/musician/huan-jing/>

особливу чутливість до колористичних і психологічних нюансів музичної тканини⁵⁴.

Її диригентський стиль можна означити як інтонаційно-контурний і контекстуально-образний – такий, що зосереджується не лише на зовнішньому балансі темпоритму чи фактурної узгодженості груп оркестру, а передусім на донесенні смислів, на візуалізації образів, що закладені у партитурі. Саме завдяки цьому блазнівські витівки Тілля у її трактуванні перетворювалися на майже театралізовану розповідь, у якій кожна інструментальна лінія була наділена характером і функцією.

Хуан Цзін продемонструвала виняткове вміння працювати з агогічною пластикою: її жести були надзвичайно зібрані в епізодах камерної прозорості – коли звучали самотні інтонації кларнета або піаніссімо струнних, що імітували насмішливі репліки головного персонажа. Водночас у драматичних кульмінаціях диригентка розширювала амплітуду рухів, роблячи їх більш енергійними, проте ніколи не переходила у надмірну експресію. Її стриманість і одночасно глибока внутрішня зосередженість створювали відчуття довершеної режисури, коли музичні події ніби розкривалися на очах слухачів, немов кінематографічні кадри.

Особливою рисою її манери стало те, що кожен жест був органічним, позбавленим будь-якої манірності, і водночас сповненим підтекстів – маленькі м'які рухи рук, легке підняття долоні, ледь помітна зміна виразу обличчя одразу фокусували увагу музикантів на потрібному нюансі: колориті атаки, раптовій зміні тембру чи характері артикуляції. Така методика диригування свідчить про схильність до мікроскопічного «програмування» звучання, що вимагає від колективу високого рівня готовності й довіри.

Незважаючи на молодіжний склад оркестру, під орудою Хуан Цзін ансамбль звучав як зрілий, повноцінний колектив, здатний не тільки відтворити нотний текст, але й передати складну палітру іронічних і філософських асоціацій, закладених Штраусом у партитурі. Її диригентський

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=zTOT_gwWfa8&list=RDzTOT_gwWfa8&start_radio=1

підхід можна порівняти із роботою тонкого живописця, який, працюючи тонким пензлем, домагається ефекту великої просторової глибини – звучання було багатозаровим, рельєфним і бездоганно вибудованим.

Завдяки такій стильовій чутливості та увазі до кожної деталі, інтерпретація симфонічної поеми «Till Eulenspiegels» перетворилася на яскравий естетичний досвід – зразок сучасного підходу до класичного симфонічного репертуару, у якому поєднується інтелектуальна рефлексія й безпосередня емоційна переконливість.

Ще однією не менш відомою диригенткою китайського походження є **Чжан Сян**. Вона народилася у Китаї у 1973 році, навчалася у Центральній музичній консерваторії (Пекін), проте у 1998 році переїхала у США, де працює й нині. В Америці Чжан Сян захистила докторську дисертацію в Університеті Цинциннаті та почала активну міжнародну диригентську діяльність (Філармонія Нью-Йорка, Симфонічний оркестр Сіу-Сіті, Симфонічний оркестр Нью-Джерсі, Державна капела Дрездена, Міланський симфонічний оркестр Джузеппе Верді, Голландська академія оркестрів та ансамблів, Національний оркестр Уельсу ВВС, Мельбурнський симфонічний оркестр). І майже у всіх місцях Чжан Сян стала першою жінкою на посаді диригента, що свідчить про те, наскільки патріархальною залишається професія диригента, особливо в США та Німеччині.

Саме відношення диригентки до її роду діяльності як до жіночої професії виявляється достатньо простим, адже лише переїхавши на Захід, вона впевнилася у наявності гендерної нерівності у професії диригента. У своєму інтерв'ю видавництву The Guardian Чжан Сян зазначає: «Я не думаю, що моя стаття повинна мати значення, але чим більше я працюю з різними оркестрами, тим більше розумію, що люди бачать різницю. Але це лише візуально. Якщо ви послухаете компакт-диск – чи почуєте ви, що диригує жінка? Я думаю, що це питання кількості: як тільки вони побачать більше жінок на подіумі, це не буде проблемою» [228]. Чжан Сян, як вказує Янь Ян, «має звичку запам'ятовувати музику та диригувати. На її думку, це пов'язано не тільки з

суворою освітою професора Чжен Сяоін в ранні роки, але також вона невіддільна від впливу Мазеля» [100, с. 159].

Візитівкою диригентки є французька романтична оркестрова музика, інтерпретація якої принесла їй світову популярність. Проте загальне репертуарне коло творів є набагато ширшим. Це – музика В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, А. Дворжака, Р. Вагнера, Г. Холста, сучасних китайських композиторів. На жаль у Китаї Чжан Сян дає концерти не часто: «Довгі роки розлуки з батьківщиною привели до того, що Чжан Сян відчуває себе незнайомою із сучасним Китаєм, але турбота китайської диригентки про свою батьківщину не зменшилась. Співпрацюючи з китайцями, вона відчуває теплі емоції, бо це рідна музика. Чжан Сян сказала, що вона завжди сподівалася просувати більше китайських музичних творів у Європі та США» [там само].

Серед всіх творчих проєктів можна виділити працю диригентки з сучасними композиторами. В цьому плані заслуговує увагу твір «Contacts» Кевіна Путца для сольних інструментів та симфонічного оркестру, на якому хотілося б зупинитися детальніше. Обрання цього твору для аналізу є досить вмотивованим: окрім того, що він слугує промовистим свідченням внеску жінки у розвиток диригентської практики сучасного Китаю, він водночас репрезентує один із небагатьох прикладів інтерпретації західної сучасної музики, що радше має характер прецеденту, ніж усталеної виконавської традиції.

Музична творчість сучасних композиторів – це завжди виклик як для виконавців, так і для слухачів, адже чуттєво-емоційний, змістовно-концептуальний та технічний спектр таких опусів виявляється дуже широким. Водночас ці твори часто відображають основні проблеми сьогодення та є живою творчою відповіддю на гострі виклики сучасності.

«Contacts» Кевіна Путца – достатньо складний за музичною мовою твір, прем'єрним диригентом якого стала Чжан Сян. Він був записаний під лейблом Deutsche Grammophon у виконанні ансамблю «Time for Three» та оркестру

Філадельфії⁵⁵ (2022 рік). Ця композиція отримала премію Grammy, ставши найкращим сучасним класичним музичним твором у 2022 році. Музичне полотно складається з чотирьох частин, певним чином нагадуючи симфонічний цикл. Проте відмінністю є інструментальний склад, адже оркестр тут сполучається зі звучанням струнного тріо «Time for Three», творчість якого і стала поштовхом для написання музики. Композитор задумував свою композицію як потрійний концерт, проте пізніше цей задум переріс в оркестровий твір для своєрідного інструментального складу. Кожна з частин має власну назву – «Поклик», «Коди. Скерцо», «Контакт» та «Конвівіум». Звукова палітра твору видається багатогранною, проте вміщується в парадигму метамодерну, який сполучає простоту звучання з концептуальною складністю. Композитор починає твір хоровим епізодом а'capella, що співають учасники тріо. У подальшому цю тему розвиває оркестр, представляючи її в новому тембровому та динамічному амплуа. Диригентові при виконанні першої частини вдалося передати контраст між ансамблем та оркестром, а також підкреслити зміну тембрів, адже розвиток частини сфокусований на передачі теми від однієї інструментальної групи до іншої. При цьому оркестр звучить достатньо прозоро та не перевантажується навіть попри багатоголосну фактуру. Кульмінація звучить апокаліптично за рахунок підключення ударних (литаври) та виділення мідних духових. Проте ця «загроза» розчиняється у невпинному русі скрипок та переходить у початкову тему, завершуючись знов співом а'capella.

Друга частина є енергійною та навіть місцями жорсткою за звучанням. Починається вона з загрозливих унісонів оркестру *sf*, які підкреслені акцентами та вторгаються у *Perpetuum mobile* струнних. Вони ніби перебивають солістів та підштовхують їх рухатися вперед синкопованими

⁵⁵I частина: https://www.youtube.com/watch?v=4ksOciXtZcE&list=RD4ksOciXtZcE&start_radio=1

II частина:

https://www.youtube.com/watch?v=P5twoTCqzrc&list=PLGxaqBTVsgeNRsNKSlbT_GOtOIpH1gTeN&index=4

III частина: https://www.youtube.com/watch?v=oqpaz91YHtg&list=RDoqpaz91YHtg&start_radio=1

IV частина: https://www.youtube.com/watch?v=s8P682yIV-M&list=PLGxaqBTVsgeNRsNKSlbT_GOtOIpH1gTeN&index=5

ритмами та віртуозними арпеджіо. Гармонічне тло частини будується на основі обертонового ряду та поєднує тризвуки з різних тональностей, утворюючи по суті багате омнітональне середовище. Саркастичності цій частині додають перкусійні тембри (дзвіночки), незвичні прийоми гри на струнних, флажолети. Чжан Сян вдається рельєфно позначити переходи між різними формами руху, підкреслити акцентовані tutti та вибудувати динамічну хвилю, яка веде до зриву у кінці частини.

Лірична третя частина «Контакт» становить контраст по відношенню до попередньої. Починається вона холодними та суворими звучаннями. Композитор вказує, що в при написанні частини він представляв «образ покинутого корабля, що інертно пливе в космічних глибинах» [125]. Ця тема переривається тихою, м'якою медитативною мелодією гобоя, слідом за якою виступають струнні, які своїм звучанням нагадують барокову музику. На фоні плинного ходу струнних свою лінію у високому регістрі починає кларнет, який додає туги та ще більше ліризує музику. Майстерність диригентки проявилася у тонкому відчутті балансу між звучанням тріо, оркестром та солюючими інструментами. Контрапунктична тканина цієї частини вирує окремими лініями, які вплітаючись у загальну оркестрову канву створюють цілісне звучання. Ці солюючі «фрагменти», подібно до хвиль на морі, то виринають, то пропадають у загальному тембровому вирії, що безумовно створює ефект тримірної звучання.

Остання частина має яскраве національне забарвлення. Вона будується на традиційній болгарській мелодії «Танець Ганки» з її характерними ритмами та ладовими особливостями. Це, по суті, композиторська фантазія на народну тему, що наслідує стиль Б. Бартока. Характеристики оригінальної теми вплинули на асиметричні ритмічні якості музичного матеріалу фіналу. Тут лунають обривки тем з попередніх частин, які органічно переплітаються з болгарською мелодією у струнних. Диригентові вдалося підкреслити національний характер теми, позначивши чіткі ритмічні акценти та тембрально виділивши струнні. До того ж особливо м'яко, неначе у димці,

прозвучали ремінісценції з першої частини, вписані в загальний активний рух частини.

Чи зрозуміло при прослуховуванні, що цим твором диригує жінка? Звісно – ні, що підтверджує слова самої Чжан Сян. Попри складність та багатосаровість музичної мови твору та упередженість західноцентричних «маскулінних» репрезентацій професії Чжан Сян вдається побудувати цілісну та органічну симфонічну концепцію з відповідними контрастами та енергетикою, що безумовно підкреслює її професійну майстерність та аполонічний модус диригентської творчості.

Дослідження творчості жінок-диригентів китайського походження надає підстави судити про низький рівень гендерної упередженості по відношенню до них в Китаї, особливість їхнього статусу на Заході та міжкультурний характер їхньої творчості. І якщо творчість Чжен Сяоін – першого диригента-жінки в країні – отримала винятковий статус та характеризувалася (в наслідок історичних обставин) доцентровою динамікою, сприяючи популяризації симфонічної музики (перш за все західноєвропейської генези) в Китаї, то творчість Чжан Сян та Лу Тянь має відцентровий характер, адже пов'язана із закордонними концертними платформами. Водночас гендерна упередженість, про яку згадують європейські та американські жінки-диригенти, по відношенню до китайських представниць професії є значно нижчою. Це підтверджує репертуар їхніх виступів, який складається з численних складних за музичною мовою та масштабних за формою оркестрових опусів як композиторів класико-романтичного етапу, так і авторів XX – XXI століть. Окремою магістраллю творчості Лу Тянь є виконання музики композиторів-жінок, що є позитивним фактором в процесі вирішення гендерного питання в музичній діяльності у світовому контексті. Аналіз інтерпретації Чжан Сян оркестрового твору К. Путца «Contacts» дозволяє виявити відсутність гендерної ідентичності виконавської версії та навпаки підкреслює майстерність диригентки у прочитанні концептуально складного музичного твору сучасності.

Висновки до Розділу 3

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, слід констатувати, що інтерпретаційні практики китайських диригентів – зокрема Юй Луна, Люй Цзя, Чжан Сян, Ян Яна, Ліо Куокмана, Лінь Дає та Юй Цзі – формуються у складному полі міжкультурної взаємодії, де європейська симфонічна традиція функціонує як вихідна модель, проте піддається активній переінтерпретації відповідно до індивідуальних художніх стратегій. У цьому контексті диригентська діяльність виступає процесом смислової актуалізації партитури, у якому звукова тканина набуває нових інтонаційних і тембрових конфігурацій, обумовлених культурною оптикою виконавця.

Компаративний аналіз засвідчує наявність різноспрямованих інтерпретаційних векторів, що проявляються у специфіці темпоритмічної організації, характері фразування, балансі оркестрових груп і способах формування кульмінаційної драматургії у виконаннях Юй Луна, Люй Цзя та Чжан Сян. У межах європейського канону (зокрема у трактуванні Малера, Равеля, Дебюссі, Респігі) ці диригенти демонструють варіативність підходів до інтерпретації: від тяжіння до щільного, акустично насиченого звучання (Юй Лун) до прозорості, детально диференційованої фактури з акцентом на мікродинамічні градації (Чжан Сян), тоді як Люй Цзя репрезентує схильність до врівноваженої архітектоніки та структурної ясності.

Особливої уваги заслуговує зіставлення диригентських стратегій Ян Яна, Ліо Куокмана та Брайана Ляо, у якому виразно окреслюється спектр інтерпретаційних парадигм. Ян Ян тяжіє до континуального розгортання звукового потоку з акцентом на пластичності диригентського жесту та безперервності музичного дихання. Ліо Куокман формує комунікативно відкриту модель диригування, у якій координаційна функція поєднується з гнучкою взаємодією з оркестром. Брайан Ляо демонструє орієнтацію на баланс між аналітичною точністю та експресивною насиченістю звучання. У цьому контексті стиль Ху Юн'яня характеризується увагою до мікродинамічної деталізації та нюансованої роботи з тембровими шарами.

Порівняння з усталеними європейськими інтерпретаційними моделями (зокрема у традиції Леонарда Бернстайна як репрезентанта експресивно-суб'єктивного підходу, Саймона Реттла, Сакарі Орамо) дозволяє виявити як спадкоємність, так і трансформаційні зсуви у трактуванні симфонічного репертуару китайськими маестро. Якщо у європейській традиції домінує індивідуалізована концепція авторського прочитання, то у практиці Юй Луна, Люй Цзя та Лінь Дає простежується тенденція до інтеграції індивідуального жесту в колективну звукову цілісність, що зумовлює особливу увагу до тембрового балансу та внутрішньої узгодженості оркестрової фактури.

Щодо внеску жінок-диригентів, то вони уособлюють дві стратегічні траєкторії професійної самореалізації. З одного боку – Чжен Сяоін як постать доцентрової динаміки, чия діяльність репрезентує модель «інституційного укорінення» симфонічної музики як засобу виховання аудиторії й інструменту культурного самоствердження нації. З іншого – Чжан Сян і Лу Тянь, які уособлюють відцентровий вектор, у якому інтерпретаційна практика набуває кроскультурного характеру, залучаючи найрізноманітніші традиції, репертуарні ніші та стилістичні коди – від Л. Бетховена й А. Дворжака до музики композиторів доби метамодерну.

Аналіз інтерпретації (зокрема, «Contacts» К. Путца) дозволяє констатувати, що ідея гендерної ідентичності у сфері диригування втрачає свою домінантність, поступаючись місцем концептуальній щільності, рельєфності фактурної драми й акустичній контурності інтерпретаційної форми. Симфонічне виконання, як це переконливо довели китайські диригентки, не має виразно «жіночого» чи «чоловічого» виміру – натомість воно вкорінене у зоні культурної пам'яті, професійної рефлексії та естетичної свідомості.

ВИСНОВКИ

Інтеграція західноєвропейської оркестрової музики в культурний простір Китаю осмислюється як складний кроскультурний процес, у межах якого історична рецепція, інституційний розвиток і сучасна виконавська практика формують багаторівневу систему взаємних трансформацій. Західноєвропейська симфонічна традиція функціонує як динамічна матриця, що переосмислюється відповідно до локальних естетичних, філософських і соціокультурних настанов.

Історико-методологічний аналіз засвідчив, що процес засвоєння західної оркестрової культури в Китаї характеризується тривалістю та етапністю, при цьому зміни визначаються як репертуарними зсувами, так і трансформацією способів осмислення звуку, форми й виконавської ролі. Перехід від ранніх контактних форм до інституційно закріпленої моделі ХХ–ХХІ століть свідчить про рух від адаптації до активного формування власної версії оркестрової традиції, укоріненої в національному світогляді.

Кроскультурний підхід дав змогу подолати дихотомічні схеми типу «Схід – Захід» і розглядати симфонічну музику як простір взаємодії різних рівнів культурної пам'яті. У китайському виконавському середовищі західноєвропейський симфонізм перетворюється на поле смислотворення, у межах якого універсальні жанрові та інтонаційні моделі внутрішньо трансформуються під впливом конфуціанської етики, специфічного розуміння часу й простору, ідеї циклічності та інших культурно зумовлених чинників. У результаті формується новий тип інтерпретаційної логіки, зорієнтований на контекстуальну актуалізацію музичного змісту, а не на реконструкцію еталону.

Визначальним є інституційний чинник. Функціонування провідних концертних майданчиків і оркестрів Китаю підтверджує, що державна культурна політика спрямована на системне вкорінення європейського симфонічного репертуару в локальному середовищі через поєднання інфраструктурного розвитку та довгострокової стратегії формування

слухацької й виконавської культури. Репертуарна модель співіснування класичного канону, романтичної традиції та сучасної музики ХХ–ХХІ століть забезпечує поступове розширення тембрового, жанрового й інтерпретаційного мислення.

Ключову роль у цих процесах відіграє фігура диригента, який координує звуковий процес та виступає головним медіатором між різними культурами. Через диригентську інтерпретацію реалізується баланс між художньою автентичністю західного репертуару та його адаптацією до китайського естетичного контексту. Сучасна виконавська практика фіксує зсув у бік людиноцентризму, водночас вступаючи в напружений діалог із процесами технологізації та цифровізації, що актуалізує проблему межі між живою інтерпретацією та алгоритмічним відтворенням.

Філософсько-естетичний аналіз засвідчив, що трансформація західноєвропейської оркестрової музики в Китаї супроводжується переосмисленням базових музично-теоретичних категорій – гармонії, форми, виконавської взаємодії. Симфонічний твір дедалі частіше осмислюється як процесуальний простір діалогу між композитором, диригентом, оркестром і слухачем, у якому звук набуває акустичного, символічного та культурно-семантичного виміру.

Інтеграція західноєвропейської оркестрової традиції в сучасному Китаї є взаємно збагачувальним процесом, що не зводиться до моделі культурного впливу чи наслідування. Китайська виконавська культура розширює власні художні ресурси, пропонуючи світовому симфонізму нові інтерпретаційні, темброві та концептуальні моделі. У цьому контексті симфонічне мистецтво осмислюється як одним із найбільш продуктивних полів міжкультурного діалогу ХХІ століття, де китайський диригент і оркестр виступають активними суб'єктами глобального музичного мислення.

Інтерпретаційна практика виконання оркестрових творів західних композиторів китайськими диригентами ХХ–ХХІ століть являє собою багатосаровий феномен, у якому віддзеркалюються глибинні зрушення у

парадигмах культурної взаємодії та самоідентифікації. У цьому процесі китайське музичне середовище виступає одночасно і як активний суб'єкт і як лабораторія моделей осмислення класичного симфонічного канону у XXI столітті.

Цей процес позначений тривимірністю культурних кодів: від копіювання західних зразків – до свідомого їх перепрочитання крізь призму традиційної китайської естетики, прихованої у кожному дотику диригента. У цьому контексті інтерпретації таких творів, як Шоста симфонія Л. Бетховена, Четверта симфонія Й. Брамса, Adagio з П'ятої симфонії Г. Малера, «Римський карнавал» Г. Берліоза, «Море» К. Дебюссі, «Пінії Риму» О. Респігі, Марш №1 ре мажор Е. Елгара, «Болеро» та «Alborada del gracioso» М. Равеля у виконанні китайських диригентів набувають нової інтонаційної якості, де темброва диференціація, гнучкість агогіки та увага до мікродинаміки формують специфічний тип звукового мислення, пов'язаний із традицією континуального сприйняття музичного процесу.

Компаративний аналіз інтерпретаційних стратегій дозволив визначити концептуальні вектори диригентської творчості. Інтерпретації Юй Луна характеризуються прагненням до формування густого, темброво насиченого звучання, що надає симфонічній тканині особливої акустичної щільності. Люй Цзя демонструє орієнтацію на чітку архітектоніку та структурну врівноваженість, забезпечуючи логічну цілісність музичного процесу. Брайан Ляо та Ліо Куокман репрезентують комунікативно відкриті моделі диригування, у яких особлива увага приділяється взаємодії з оркестром та гнучкості інтерпретаційного жесту. Ян Ян і Ху Юн'янь зосереджуються на континуальному розгортанні звукового потоку, формуючи відчуття безперервності музичного часу, тоді як Юй Цзі та Лінь Дає виявляють схильність до інституційно вивіреної точності та функціональної ясності оркестрової організації.

Разом із тим у сучасному китайському диригентському мистецтві чітко окреслюється зсув акцентів від ідеї прямої адаптації західноєвропейського

симфонізму до створення автономних моделей, у яких естетика живої експресії співіснує з раціональним конструюванням контурів форми. Особливо показовим у цьому сенсі є спроба переозвучити стереотипні західні жанрові моделі (Марш Е. Елгара, Болеро М. Равеля), наділяючи їх інтонаційною м'якістю та відчуттям акустичної просторовості.

Гендерний вимір у контексті дослідження репрезентує окремий вектор еволюції інтерпретаційних парадигм. Діяльність Чжен Сяоін засвідчує, що перші кроки жіночого диригентського лідерства у Китаї розгорталися в площині культурної педагогіки, виховання аудиторії та конструювання публічного простору симфонізму як репрезентанта модерної китайської культури. Натомість траєкторія Чжан Сян і Лу Тянь відзначена відцентровою динамікою: вони впевнено інтегрувалися у глобальні виконавські практики, працюючи з провідними оркестрами й розширюючи межі репертуару аж до сучасних композиторів, тим самим долаючи невидимі бар'єри «репертуарного гетто», що традиційно приписувалося жінкам-диригентам. Симптоматично, що у їхніх інтерпретаціях гендерний аспект утрачає домінантність, поступаючись місцем концептуальній щільності фактурної драми й віртуозній тембровій сценографії, що остаточно закріплює статус жінки як професіонала, позбавленого фіктивних гендерних обмежень.

Важливою точкою дослідження є усвідомлення того, що симфонічне виконання у китайському культурному просторі XXI століття не є наслідуванням або спробою підлаштуватись під європейську традицію. Натомість воно представляє собою гібридне утворення – окрема платформа, у якій коди західної академічної традиції накладаються на пласт національної звукової чуттєвості, прагнення до концептуальної рефлексії та стратегії самоствердження. Симфонічний канон тут перетворюється на феномен культурного діалогу, що унаочнює процеси глобальної трансформації – обміну семіотичних та естетичних ресурсів.

Комплексне дослідження переконливо доводить, що китайська диригентська інтерпретація європейської оркестрової музики у XX–

XXI століттях не лише розширює виражальний горизонт локальної культури, а й актуалізує питання про нові моделі музичної комунікації, у яких живе мистецтво диригування стає символічним майданчиком самовиявлення нації в умовах глобалізованого світу. Така інтеграція традиції та інновації, естетичної множинності й концептуальної щільності формує своєрідний полігон сучасних інтерпретаційних практик, які репрезентують не просто кроскультурну рецепцію, а справжню онтологію музичного діалогу і акустичної дипломатії нового часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Рапсодія як провідний жанровий модус концертної музики Джорджа Гершвіна. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 142. С. 114–129.
2. Берегова О. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України. 2020. 304 с.
3. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
4. Берегова О. Музична комунікація в постсучасному світі: методологічні аспекти. *ТЕЗИ III Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16–17 листопада 2021 року*. С. 36–39.
5. Берегова О., Карась Г., Федорака В., Дутчак В., Кукуруза Н. *Intercultural communication in crisis conditions of the new wave of ukrainian emigration. Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS)*, 2024. V. 17, n.se 4. Pp. 315–333.
6. Берегова О., Муха А., Шип С. Китайсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2. С. 403–407.
7. Берестовська О. Діяльність оперно-симфонічного диригента: комунікаційні аспекти : дис. ... доктора філософії : спеціальність : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Дніпровська академія музики, 2026. 281 с.
8. Бистрицький Є., Пролєєв С., Кобець Р., Зимовець Р. Ідея культури: виклики сучасної цивілізації. Київ, 2003. 191 с.
9. Білобловський, В. Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та практиці музичного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2024. № 1. С. 74–81.

10. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.
11. Ван Ся. Музичне мистецтво як засіб міжкультурної комунікації. *Освітньо-науковий простір*. 2024. Випуск 6 (1). Том 2. С. 7–14.
12. Величко В.В. Регіональна політика Китаю періоду колоніальної експансії великих держав (середина ХІХ ст. – кінець 1940-х рр.). *Українська орієнталістика*, 2008–2009. Вип. 2–3. С. 91–94.
13. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
14. Волкомор В. В. Музична інтерпретація в контексті мистецтва звукозапису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020. №4. С. 155–159.
15. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 14 с.
16. Ген Іно. Європейська оркестрова музика у національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні: репертуарні та інтерпретаційні аспекти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 49 С. 169–175.
17. Ген Іно. Марш № 1 ор. 39 Едварда Елгара в інтерпретації Юй Лун: компаративні аспекти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2023. Вип. 46 С. 49–56.
18. Ген Іно. Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48 С. 223–230.

19. Герасимова-Персидська Н. Українська тема у світовій культурі. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Випуск 17. С. 49–52.
20. Грабовський С. Глобалізація: виклики і міфи. *Сучасність*. 2005. №7–8. С. 91–104.
21. Гуй Цзюньзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти: дис... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
22. Гуй Цзюньзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти: дис... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
23. Гуй Цзюньзе. Духовні хорові твори Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді в аспекті порівняння європейських та китайських інтерпретацій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 4 (45). С. 70–79
24. Гуй Цзюньзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137–147.
25. Гуй Цзюньзе. Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайским хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, №1, 2021. С. 45–52.
26. Гуй Цзюньзе. Традиції масової та духовної музики в «A little jazz mass» Б. Чілкотта (в інтерпретації китайських хорових колективів). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. Вип. 3 (44). С. 70–81.

27. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.

28. 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.

29. Єдліцький Є. Національні периферії європейської цивілізації. *Критика*. 2004. №9–10 (83-84). С. 10–13;

30. Жаркова В. Семантика руху і танцю у творах Моріса Равеля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 144. С. 50–64.

31. Жаркова В. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Київ: Видавництво НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 522 с.

32. Жаркова В. Відлуння Першої світової війни у музиці Моріса Равеля: митець і час. *Мистецтво в обороні: колективна монографія / НАМ України; Ін-т проблем сучас. мистец.; Ін-т культурології*. Київ, 2024. С. 449–464.

33. Жаркова В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 139. С. 22–38.

34. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 130. С. 24–51.

35. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. ... канд. мист. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 254 с.

36. Інституціоналізація. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%86%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1>

Е (дата звернення: 01.04.2026).

37. Калашник М. Професійно-творческа школа и тезаурус. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 13. С. 26–32.

38. Кан Їнчжен. Музично-просвітницька діяльність Жана Ремюза у формуванні європейських оркестрових традицій в Шанхаї. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2022. No 1 (54). С. 91–104.

39. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю ХІХ – початку ХХІ століть в контексті Вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі : дис. ... канд. культурології : 034 – Культурологія / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

40. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

41. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Київ, 2000. 17 с.

42. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: ККІНПАТРИ ЛТД, 2014. 340 с.

43. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 2010. Вип. 11. С. 62–64.

44. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03

«Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.

45. Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2011. 332 с.

46. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.

47. Кроскультурна взаємодія: теорія, методологія, практика : монографія / за заг. ред. А. К. Солодкої. Миколаїв: Іліон, 2014. 204 с.

48. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 3. С. 250–254.

49. Купіна Д. Китайська органна музика ХХ – ХХІ ст.: західні координати творчості як відображення діалогу культур. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21. С. 196–209.

50. 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.

51. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2021. 314 с.

52. Ло Чжихуей. Концертне життя сучасного Китаю: автореферат дисертації ... кандидата мист. / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. 213 с.

53. Лошков Ю. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні. Харків: Харк. держ. акад. культури, 2007. 220 с.

54. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
55. Лю Цзюньї. Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці в аспекті глобалізаційних процесів сучасності. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXII (32). С. 169–186.
56. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наук. думка, 1991. 270 с.
57. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
58. Макаренко Г. Г. Творчість диригента у контексті інтегративного підходу. Автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2006.
59. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. К.: Факт, 2005. 328 с.
60. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
61. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
62. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 3–10.
63. Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. Київ, 2002. С. 10–17.
64. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... к. мистецтвознавства: спеціальність : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 196 с.

65. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
66. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 36 с.
67. Ніколаєвська Ю. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
68. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ століття. Дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2006. 176 с.
69. Плужніков В. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ століття. Автореферат дис. кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 18 с.
70. Пясковський І. Формування художньої цілісності в процесі глобалізації музичних культур. *Питання організації художньої цілісності музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Випуск 48. Київ, 2005. С. 3–10.
71. Редя В. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. №25. С. 96–109.
72. Робот-дирижер провів концерт симфонічного оркестра. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O2aCc8JwZcM> (дата звернення 29.01.2026)
73. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. ... доктора мист. 17.00.03. / Одесская музыкальная академия им. А. В. Неждановой, 2002. 436 с.

74. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського Київ, 2003. 27 с.
75. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 235 с.
76. Сверлюк Я. Оркестрове виконавство як соціокультурне явище. *Нова педагогічна думка*. 2007. № 2. С. 99–102.
77. Середин Г. Струнная серенада Едварда Элгара. Особенности дирижерской интерпретации. *COLLOQUIUM-JOURNAL*, 2019. №13–8 (37). С. 16–17.
78. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
79. Солодка А. Культурний інтелект як багатофакторний конструкт. *Культурний інтелект*. Миколаїв: ФОП Швець В.М., 2016. С. 7–21.
80. Сулятицька Т. Культурні цінності та їх місце в міжкультурній комунікації. *Культурологічна думка*. 2011. № 3. С. 185 –189.
81. Сун Жуйлун. Діяльність першого симфонічного оркестру Харбіну в контексті російсько-китайських музичних зв'язків. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 68–73.
82. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 23–32.
83. Сухленко И. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.

84. Сухленко І. Произведение композитора в исполнительской практике: множество/идентичность – открытость – целостность. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.

85. Сухленко І. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 9. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.

86. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Київ: УБСП «КОМОРА», 2006. 65 с.

87. Сюта Б. Особливості реценції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.

88. Філософія інтеграції: Монографія / заг. ред. В.Д. Бондаренка, Ф.Г. Ващука. Ужгород : ЗакДУ, 2011. 542 с.

89. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі*: збірник наукових праць. Київ: Талком, 2017. С. 3–6.

90. Чень Бо. Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання: дис. ... канд. пед. наук. : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 236 с.

91. Чень Жуй. Методика формування досвіду міжкультурної комунікації майбутніх учителів музики в процесі фахового навчання. Дис. ... доктора філософії. 01 Освіта за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Київ, 2023. 203 с.

92. Чжао Сяо Оу. Структура системи знань диригентів китайського національного симфонічного оркестру. *Culture and Civilization*. 2021, Vol. 11, Is. 6A. P. 34–40.

93. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.
94. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: "від існуючого до виникаючого"*. №20. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 218–228.
95. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вып. 46. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 289–300.
96. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі*. Київ, 2010. С. 3–12.
97. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
98. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. Дис. ... доктора філософії, 034 «Культурологія». НМАУ. Київ, 2022. 193 с.
99. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
100. Янь Ян. Мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю. Дис. ... доктора філософії, 025 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 260 с.
101. A robot maestro wows audiences during an #orchestra performance at the Central Conservatory of Music in Beijing. URL:

https://www.instagram.com/peoples_daily/reel/DAFFttcPxSd/ (accessed 29.01.2026)

102. Aaron C. International Encyclopedia of Women Composers Books & Music USA, 1987. 1151 p.

103. ABB's robot YuMi takes center stage in Pisa, conducts Andrea Bocelli and Lucca Symphony Orchestra URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fohc1Qg-rQU> (accessed 29.01.2026)

104. Adenot P. The orchestra conductor: from the authority figure to negotiated order in a vocational profession. Transposition. *Musique et Sciences Sociales*. 2015. No. 5. 17 p.

105. Agawu Kofi. Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music. Princeton University Press, 1991. 166 p.

106. Android robot EveR 6 conducts South Korea's national orchestra | The Federal. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aFRB8Uk5-ro> (accessed 29.01.2026)

107. Annual classical music statistics 2022. URL: <https://cdn.bachtrack.com/files/293747-Annual%20classical%20music%20statistics%202022.pdf> (accessed 30.01.2026)

108. Annual classical music statistics 2023. URL: <https://cdn.bachtrack.com/files/350970-Annual%20classical%20music%20statistics%202023.pdf> (accessed 30.01.2026)

109. Annual classical music statistics 2024. <https://cdn.bachtrack.com/files/409805-Annual%20classical%20music%20statistics%202024.pdf>. (accessed 30.01.2026)

110. Ashley R. The pragmatics of conducting: analyzing and interpreting conductors' expressive gestures. *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele, UK: Dept. of Psychology, 2000.

111. Bartel-Radic A. La compétence interculturelle: état de l'art et perspectives. *Management International*. 2009. 13 (4). P. 11–26.

112. Bartleet B.-L. Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium*. 2008. Vol. 48. Pp. 31–51.
113. Beck U. Was ist Globalisierung? Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. 269 s.
114. Beckingham C. Moribund Music: Can Classical Music be Saved? Portland, Oregon: Success Academic Press, 2009. 220 p.
115. Bertolini D. Management and Structure of the Symphony Orchestra: A professional orchestra case-study into the techniques and philosophy applied within the industry. Thesis MA / University of Milan, 2018. 78 p.
116. Bhatara A. & Tirovolas A. & Duan L. & Levy B. & Levitin D. Perception of Emotional Expression in Musical Performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 2011. 37. Pp. 921–934.
117. Bibu N., Brancu L., & Teohari G. A. Managing a Symphony Orchestra in Times of Change: Behind the Curtains. *Procedia. Social and Behavioral Sciences* 2018. Vol. 238. P. 507–516.
118. Boerner S., von Streit C. F. Promoting orchestral performance: the interplay between musicians' mood and a conductor's leadership style. *Psychology of Music*. 2007. Vol. 35, No. 1. P. 132–143
119. Burdurlu İ. H. Müzikal ve liderlik yönleri açısından bir arketip olarak orkestra şefi : Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı. İzmir, 2023. 157 p.
120. Burdurlu İ. H. The multidimensional orchestral conductor: a Jungian archetypal appraisal. *Musicologist*. 2025. Vol. 9, No. 2. P. 337–370.
121. Chew Y. T. Performance practice of modern Chinese orchestra in Malaysia. Master's Thesis, Universiti Putra Malaysia. 2013. 114 p.
122. Clarke E. F. Empirical methods in the study of musical performance. *Musicology Australia*, 2003. 26, no. 1. P. 101–118.

123. Clarke E. F. Expression in performance: Generativity, perception and semiosis. *The Practice of Performance*. Cambridge University Press, 1995. P. 21–54.
124. Colonialism URL: <https://plato.stanford.edu/entries/colonialism/> (accessed 01 April 2026).
125. Contact. URL: <https://www.kevinputs.com/works/contact> (accessed 07.03.2024)
126. Cook N. Music as Creative Practice. Oxford University Press, 2018. 264 p.
127. Cooper T. Sir Edward Elgar, Sea Pictures, op. 37: The Enhancement of Musical and Dramatic Performance through the Orchestration of Romantic Song Literature. Thesis Doctor of Musical Arts. School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. 2014. 43 p.
128. Davis E. L. Enciclopedia of Contemporary Chinese Culture. Oxon: Routledge, 2008. 824 p.
129. Del Mar N. Conducting Elgar. Clarendon Press, 1998. 270 p.
130. Diana McVeagh. Elgar, Sir Edward (William). URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709?rskey=llV3zf&result=1> (accessed 30.01.2026)
131. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, 2020. 39 (2–3). P. 161–186.
132. Elgar ‘Pomp & Circumstance’ No. 4 - China Philharmonic / Long Yu conducts. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-t_5rVg6zUQ (accessed 30.01.2026)
133. Elgar conducts Pomp and Circumstance March no.1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UrzApHZUUF0&pp=ygUkZWxnYXIgY29uZHVjdHMgcG9tcCBhbmQgY2lyY3Vtc3RhbmNI> (accessed 30.01.2026)
134. Elgar: Pomp and Circumstance / Rattle · Berliner Philharmoniker. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nWdsKWWJjVw> (accessed 30.01.2026)

135. Elgar: Pomp and Circumstance | BBC Proms 2014 – BBC. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R2-43p3GVTQ> (accessed 30.01.2026)
136. Faliks I. The future of classical music is Chinese. Washington post. Opinion March 22, 2019. URL: https://www.washingtonpost.com/opinions/the-future-of-classical-music-is-chinese/2019/03/22/2649e9dc-4cb5-11e9-93d0-64dbcf38ba41_story.html (accessed 29.01.2026)
137. Feng Wenci. History of Communication between Chinese and Foreign Music. Changsha: Hunan Education Press, 1998. 389 p.
138. Ferreira Corrêa A., Westvall M. Presentation. Music and Interculturality: The Joy and the Challenges of Hearing and Being Heard. *El Oído Pensante*. 2019. Pp. 71–73.
139. Fleishman E. A. Twenty years of consideration and structure. In: Fleishman E. A., Hunt J. G. (eds). *Current developments in the study of leadership*. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 1973. P. 1–37.
140. Floros C. Gustav Mahler: The Symphonies. Amadeus, 2003. 363 p.
141. Fock E. Music – a part of Intercultural Communication. *Nordicom Information*, 1997. 1997. Pp. 55–66.
142. Freeman Brown E. Zheng Xiaoying A Dictionary for the Modern Conductor. Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 432 p.
143. Friedman J. Cultural Identity and Global Process. London: Sage Publ., 1994. 288 p.
144. Fuxiao Gao. Problems and Countermeasures for Music Performance Thesis Writing–Analysis and Interpretation of Four particular Cases. *Journal of China Conservatory*. 2016 (4). Pp. 134–141.
145. Gabrielsson A., & Juslin P. N. Emotional expression in music. *Handbook of affective sciences*. Oxford University Press, 2003. Pp. 503–534.
146. Gabrielsson, A. Music Performance Research at the Millennium. *The psychology of music*. 2003 (31) Pp. 221–272.
147. Gabrielsson, Alf. Music Performance Research at the Millennium. *Psychology of Music*. 2003. 31(3). Pp. 221–272.

148. Galinsky A. D., & Lehman, E. V. Emergence, divergence, convergence: Three models of symphony orchestras at the crossroads. *The European Journal of Cultural Policy*. 1995. No 2 (1). Pp. 117–139.
149. Gambetta C. Laban movement analysis for conductors: revealing the equivalence between movement and music. *Journal of Laban Movement Studies*. 2009. Vol. 1, No. 1. P. 21–36.
150. Gong Hongyu. Missionaries and the Beginnings of Western Music in China: the catholic Prelude, 1294-1799. *Journal of Music in China*. 2018. Vol. 8. No 2. Pp. 105–130.
151. Gong Hongyu. Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911– 1949. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 2008. 10, 2. P. 38–69.
152. Griffiths D. Classical music takes Chinese stage. BBC News, Beijing. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4200906.stm> (accessed 29.01.2025).
153. Halls C. Love for Western classical music continues to rise in China. URL: <https://www.scmp.com/native/lifestyle/arts-culture/topics/concerto/article/2181586/love-western-classical-music-continues> (accessed 29.01.2026)
154. Hamer L. On the Conductor’s Podium: Jane Evrard and the Orchestre Féminin de Paris. *The Musical Times*. 2011. Vol. 152, No. 1916. Pp. 81–100.
155. Hao Huang. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy. *International Journal of Music Education*. 2011. 30 (2). P. 161–176.
156. Hetzel L. R. & Norton K. Women Choral Conductors at the Collegiate Level: Status and Perspectives. *College Music Symposium*. 1993. Vol. 33/34. Pp. 23–40.
157. Hinely M. B. The Uphill Climb of Women in American Music: Conductors and Composers. *Music Educators Journal*, 1984. Vol. 70, No. 9. Pp. 42–45.
158. Ho Wai-Chung. “Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong popula music. *Non-Western Popular Music*. 2011. 15 p.

159. Hon-Lun Yang. *From Colonial Modernity to Global Identity: The Shanghai Municipal Orchestra. China and the West Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press Ann Arbor, 2017. Pp. 49–64.
160. Honda's Asimo conducts Detroit Symphony Orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qRUyVCfFh1U> (accessed 29.01.2026)
161. Hu Yongyan URL: <https://sin80.com/en/artist/hu-yongyan> (accessed 01 April 2026).
162. Hua Yue. *The Chinese Orchestra in Contemporary Singapore*. PhD Thesis / University of Sheffield, 2009. 258 p.
163. Hurwitz D. *The Mahler symphonies: an owner's manual*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2004. 194 p.
164. Ivannikov T., Geng Yinuo. “Adagietto” by Gustav Mahler in the performance practice of Chinese conductors: interpretative aspects. *Studia UBB Musica*. 2025. LXX. № 1. P. 215–225.
165. Jagow S. M. *Women Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance – An Historical View from the Nineteenth Century to the Present*. *College Music Symposium*. 1998. Vol. 38. Pp. 126–145.
166. Jezic D. P. *Woomen composers: Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press, 1994. 249 p.
167. Jie Wang. *References, Imitation, and Innovation: On the Influence of Traditional Chinese Music Culture on Western Musical Composition*. *References, Imitation, and Innovation*. 2022. P. 1159–1164.
168. Jonathan P. J. Stock, Yu Hui. *The Oxford Handbook of Music in China and the Chinese Diaspora*. 2023. 562 p.
169. Joys Hoi Yan Cheung. *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937*. PhD Thesis . (Music: Musicology) / The University of Michigan. 2008. 557 p.
170. Juslin Patrik N. Emotional communication in music performance: A functionalist perspective. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 1997. 14, no. 4. Pp. 383–418.

171. Kachmarchyk N. B., Kachmarchyk V. P. Formation of the American model of professional music education in the 19th century: the Boston experience. *Publishing House "Baltija Publishing"*. 2025. P. 28–54.

172. Kahn J., & Wakin D. Classical music looks toward china with hope. *The New York Times*. 2007. April 3. <https://www.nytimes.com/2007/04/03/arts/music/03class1.html> (accessed 29.01.2026)

173. Kahn J., Wakin D. J. Western classical music, made and loved in China. *The New York Times*. April 2, 2007. URL: <https://www.nytimes.com/2007/04/02/world/asia/02iht-china.html> (accessed 29.01.2026)

174. Kang Yingzheng. Western european orchestral traditions in chinese musical culture: history and modern era. *ARJHSS Journal*. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 67–71.

175. Keller J. A dedicated Chinese conductor looks to the future. (Long Yu, the Gentle Dragon). *American Record Guide*, Mar.-Apr. 2003. Vol. 66, No. 2. Pp.34+. Gale Academic OneFile. URL: <https://link.gale.com/apps/doc/A98694149/AONE?u=googlescholar&sid=sitemap&xid=ebc69302> (accessed 30.01.2026)

176. Kramer L. *Interpreting Music*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 2010. 336 p.

177. Krugman P. and Venables A. Globalization and the inequality of Nations. *Quarterly Journal of Economics*. 1995. № 110. Pp. 857–880.

178. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. *Macalester International*. 2008. Vol. 21, Article 9. Pp. 29–77.

179. Lau F. *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press. 2008. 182 p.

180. Lawson K. D. A Woman's Place Is at the Podium. *Music Educators Journal*, 1984. Vol. 70, No. 9. Pp. 46–49.

181. Lebrecht N. Why Mahler?: How One Man and Ten Symphonies Changed the World. Faber & Faber, 2011. 384 p.
182. Lee Ming-Yen.. The politics of the modern Chinese orchestra: making music in Mao's China, 1949–1976. *Modern China Studies*. 2018. 25, no.1. Pp. 101–125.
183. Levy Janet M. Beginning–ending ambiguity: Consequences of performance choices. *The Practice of Performance*. Cambridge University Press, 1995. Pp. 150–169.
184. Liao B. (廖 元 宏) Press. URL: <https://conductorbrianliao.com/press-%e8%a9%95%e8%ab%96/> (accessed 01 April 2026).
185. Liqun Hou & Chan Clare. The Development of the Modern Chinese Orchestra in Mainland China and the Chinese Diaspora: A Systematic Literature Review. *Asian Culture and History*. 2025. 17. Pp. 49–61.
186. Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China. The Chinese University Press, Hong Kong, 2010. 960 p.
187. Logie N. The role of leadership in conducting orchestras : PhD dissertation. The Open University, 2012. 318 p.
188. Long Yu. URL: <https://maestrolongyu.com/about> (accessed 30.01.2026)
189. Luo Mengyu & Tebbutt John. From Cultural Revolution to cultural consumption: forming a contemporary identity through Shanghai Symphony Orchestra. Continuum. *Journal of Media & Cultural Studies*. 2019. Vol. 33, Issue 3. Pp. 351–368.
190. Luo Mengyu. Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). PhD Thesis / Loughborough University. 2013. 321 p.
191. McAuliffe Sam. Gadamer, Music, and Philosophical Hermeneutics. Springer Verlag, 2023. 241 p.
192. Melvin Sheila and Jindong Cai. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora, 2004. 362 p.

193. Mitchell D. Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations (Music). BOYE6, 2002. 664 p.
194. Nakra T. & Brett B. Synchronous sympathy at the symphony: Conductor and audience accord. *Music Perception*. 2014. Vol. 32. Pp.109–124.
195. Neher E. Conductor Versus Conductor. *The Hudson Review*. 2011. Vol. 63, No. 4. Pp. 653–660.
196. Nettl B. The Western impact on world music: change, adaptation, and survival. London: Schirmer books, 1985. 190 p.
197. Norman L. The maestro myth: great conductors in pursuit of power. New York: Citadel Press, Kensington Publishing Corp., 2001. 417 p.
198. Oliver Paul. Introduction: Aspects of the South Asia/West Crossover. *Popular Music*. 1998. Vol. 7. No. 2. Pp. 119–122.
199. Palmer C. Music Performance. *Annual Review of Psychology*. 1997. 48. Pp. 115–138.
200. Penyehik Tsao. Tradition and change in the performance of Chinese music:. Reading: Harwood Academic, 1998. 99 p.
201. Picaud M. & Provansal M. Des cheffes orchestrent le travail. Un regard sociomusicologique. *Transposition* [En ligne]. 5 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 01 mars 2024. URL: <http://journals.openedition.org/transposition/1241> (accessed 07.03.2024)
202. Pitich M. A. Chain of Decisions in Musical Performance. *El oído pensante*. 2018. Vol. 6, n° 2. Pp. 100–115.
203. Plafcan E. “Let a hundred flowers bloom, to discard the old for the new”. The Building of the Modern Chinese Orchestra. An Honors Thesis ... Bachelor of Arts in Music. Fulbright College of Arts and Sciences. The University of Arkansas, 2023. 33 p.
204. Qian Han. Is Xiao Youmei a Criminal of Westernization of Chinese Music? MA thesis / Utrecht University. Utrecht, 2019–2020. 38 p.

205. Robinson P. E. Maestro Huang Feili and the Rise of the Chinese Conductor. URL: <https://myscena.org/paul-e-robinson/maestro-huang-feili-and-the-rise-of-the-chinese-conductor-3/> (accessed 30.01.2026)
206. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. W. W. Norton & Company, 1997. 556 p.
207. Ross A. Symphony of Millions. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/07/07/symphony-of-millions> (accessed 30.01.2026)
208. Shaffer L. H. How to interpret music. *Cognitive bases of musical communication* Washington, 1992. Pp. 263–278.
209. Silverman M. Musical interpretation: Philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*. 2007. 25. 101-117.
210. Slave to the rhythm: Three-armed robot conducts German symphony. URL: <https://www.euronews.com/culture/2024/10/14/slave-to-the-rhythm-three-armed-robot-conducts-german-symphony> (accessed 27.01.2026).
211. Tannenbaum R., Schmidt W. H. How to choose a leadership pattern. *Harvard Business Review*. 1958. March–April. P. 95–101.
212. Taruskin R. Text & Act. Essays on Music and Performance. New York/Oxford: Oxford University Press. 1995. 382 p.
213. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Ed. Rink J. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 290 p.
214. The sounds of the future. URL: <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/05/classicalmusicandopera3> (accessed 07.03.2024)
215. Thien M. After the Cultural Revolution: what western classical music means in China. The Guardian. Fri 8 Jul 2016. URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/08/after-the-cultural-revolution-what-western-classical-music-means-in-china> (accessed 30.01.2026)

216. Three-armed robot conductor makes debut in Dresden. The Guardian. URL: https://www.theguardian.com/world/2024/oct/13/three-armed-robot-maira-pro-s-conductor-makes-debut-dresden?utm_source (accessed 30.01.2026)
217. Ulm R. Gustav Mahlers Symphonien: Entstehung, Deutung, Wirkung (Bärenreiter-Werkeinführungen). Bärenreiter Verlag, 2018. 358 p.
218. Utz C. Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century. Bielefeld, 2021. 527 p.
219. Van Deursen John F. A Golden Mountain Rediscovered: Sizhu and the Modern Chinese Orchestra. (A thesis submitted in partial fulfillment of The requirements for the degree of Doctor of musical arts). The faculty of graduate studies The university of British Columbia. 2007. 206 p.
220. Wong I.K.F. Nationalism, Westernization, and Modernization. *Garland Encyclopedia of World Music*. Volume 7 – East Asia: China, Japan, and Korea. Routledge, 2001. Pp. 379–390.
221. Xi'an Symphony Orchestra. URL: <http://www.xianso.org/english> (accessed 30.01.2026)
222. Yang H.-L. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press, 2017. P. 1–18.
223. Yang Mina. East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism. *Asian Music*. 2007. Vol. 38, No 1. P. 1–30.
224. Yoshihara Mari. Musicians from a different shore: asians and asian americans in classical music . Philadelphia : Temple University Press , 2008. 288 p.
225. Yu Hui, Jonathan P.J. Stock. The Oxford Handbook of Music in China and the Chinese Diaspora. Oxford University Press. 2023. 568 p.
226. YuMi taking the stage. URL: https://new.abb.com/news/detail/2069/yumi-taking-the-stage?utm_source=YouTube&utm_campaign=yumi-opera (accessed 30.01.2026)

227. Zheng Xiaoying: Cultural symphony. URL: <https://web.archive.org/web/20160129091956/http://confuciusmag.com/zheng-xiaoying-cultural-symphony> (accessed 30.01.2026).
228. Zheng Xiaoying: Gifted Woman Who Gives Music to the Public. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/38463.htm> (accessed 07.03.2026)
229. 吳昱德. 馬勒《第四號交響曲》之作品分析與指揮詮釋. 國立臺灣師範大學/音樂學院/音樂學系/碩士. 2021. 133 頁.
230. 宋瑾. 阐释音乐的三种语言:异质性、近质性与同质性. 《中央音乐学院学报》2022 年第 1 期. 3-16.
231. 宋英維／古典跨界音樂之重思. 《音樂研究》期刊 第 15 期. 2011. 頁 25-47.
232. 林衡哲.《西方音樂巨人：馬勒》.台北縣：望春風文化. 2016. 352.
233. 楊筑雅.〈馬勒第二號交響曲《復活》之指揮詮釋〉. 國立臺灣藝術大學. 2012. 186 頁.
234. 汤亚汀 文化迁移·交织的历史·异质性：时空框架内的音乐人 – 费特豪尔的《流亡上海的音乐人(1938-1949)》评介. 《音乐艺术》（上海音乐学院学报）2024 年第 4 期.
235. 汪毓和. 中国近现代音乐史（附光盘 第 3 次修订版）. 人民音乐出版社, 2009. 377 p.
236. 沈銀真. 探討馬勒《第五號交響曲》之音樂內涵與創作思維 (碩士论文). 國立臺灣師範大學. 2006. 192 頁.

237. 盧文雅.〈馬勒音樂中的世界觀意象〉.國立臺北藝術大學博士論文. 2007. 236 頁.
238. 蔡曼容／音樂斷代史在台灣在意涵-以 1945 至 1960 年台灣西式音樂發展為例. 《音樂研究》期刊 第 10 期. 於 2004 年 9 月出版. 頁 59-78.
239. 蔡永凱／航向音樂的「他者」-薩依德論音樂的表演. 《音樂研究》期刊 第 12 期. 2006. 頁 161-174.
240. 謝承峯. 跨越音樂學和音樂表演的鴻溝-歷史語境闡釋與解決途徑探析. 《中央音樂學院學報》2015 年第 2 期. 頁 109-120.
241. 陳光群. 靈魂與大自然的纏綿交界線-李斯特、拉威爾、格里弗斯作品中水的意境詮釋. 《中央音樂學院學報》2015 年第 4 期. 140-152.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

ТАБЛИЦЯ 1

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗАХІДНОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЙСЬКИМИ ДИРИГЕНТАМИ

Симфонічні цикли

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Я. Сібеліус	Симфонія №1 мі мінор, ор. 39	Шанхайський симфонічний оркестр	Сун Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=X0pajLklZkc
Я. Сібеліус	Симфонія №5 мі-бемоль мажор, ор. 82	Китайський філармонічний оркестр	Чжан Цземінь	https://www.youtube.com/watch?v=meXaVysL9J0 https://www.youtube.com/watch?v=Vf7jZrNPsnE https://www.youtube.com/watch?v=sh6mh50h8bA
Г. Малер	Симфонія №10 (виконавська версія Деріка Кука). Фінал	Шанхайський симфонічний оркестр	Чжан Лу	https://www.youtube.com/watch?v=peCfI49s3Ng
Г. Малер	Симфонія №5 до-дієз мінор	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=IVfAtY9Azk0
Г. Малер	Симфонія №5. Adagietto	Китайський філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=rQ8Ti-cFzQo
Г. Малер	Симфонія №5	Ханчжоуський філармонічний оркестр	Ян Ян	https://www.youtube.com/watch?v=h9PCD6g8D9c

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Г. Малер	Симфонія №1	Шанхайський симфонічний оркестр	Цзянь Цзюпін	https://www.bilibili.com/video/BV19F7dZrEiN/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.2
Г. Малер	Симфонія №1 ре мажор «Титан»	Шанхайський симфонічний оркестр	Ян Ян	https://www.youtube.com/watch?v=XgmAVDP0wHI
Г. Малер	Симфонія №4 соль мажор	Шанхайський симфонічний оркестр; сопрано: Sen Gu	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=4c0bhp7-29s
Г. Малер	Симфонія №4. IV частина «Das himmlische Leben»	Китайський філармонічний оркестр; контратенор: Andy Shen Liu	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=D9vYz3wPDd4
Г. Малер	Симфонія №7 мі мінор. IV частина «Nachtmusik: Andante amoroso»	Китайський філармонічний оркестр	Ся Сяотан	https://www.youtube.com/watch?v=DUr6LHOoE1k https://www.youtube.com/watch?v=dYHiiqdisuI https://www.youtube.com/watch?v=da6cUlxcf5s https://www.youtube.com/watch?v=hIE_4Sb0J4I
Г. Малер	Симфонія №7	Китайський філармонічний оркестр	Ся Сяотан	https://www.youtube.com/watch?v=dYHiiqdisuI
Г. Малер	Симфонія №7	Китайський філармонічний оркестр	—	https://www.youtube.com/watch?v=hIE_4Sb0J4I https://www.youtube.com/watch?v=da6cUlxcf5s https://www.youtube.com/watch?v=DUr6LHOoE1k

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
				https://www.youtube.com/watch?v=dYHiiqdisuI
Г. Малер	Симфонія №3 ре мінор. I частина «Kräftig»	Хор Xing Sheng; Гуанчжоуський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=Am2ytgz-kZE&list=OLAK5uy_nAh8eeC2ATTLv8KVKD4n3Tb8H9yohLW5U
Г. Малер	Симфонія №2	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=SoLWTx8zhvA&pp=ygUJU2h1aSBMYW4g
Й. Брамс	Симфонія №4 мі мінор, ор. 98	Шанхайський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=v6__ryI8VZc
Й. Брамс	Симфонія №4 мі мінор, ор. 98	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.bilibili.com/video/BV1tsEVzEE1T/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
Й. Брамс	Симфонія №2 ре мажор	Китайський філармонічний оркестр	Юань Дін	https://www.youtube.com/watch?v=NGWIRdfsKCw https://www.youtube.com/watch?v=Ad-O60ewAH0 https://www.youtube.com/watch?v=OgkoVV9scu0 https://www.youtube.com/watch?v=wyI13-7hm84
Й. Брамс	Симфонія №2 ре мажор	Китайський філармонічний оркестр	Чжан Цземінь	https://www.youtube.com/watch?v=MabgBh8Q0m8
Й. Брамс	Симфонія №4. I частина	Шанхайська консерваторія	Сун Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=KTqHGttzlaw

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Ф. Шуберт	Симфонія №5 сі-бемоль мажор	Шанхайський симфонічний оркестр	Люй Цзя	https://www.youtube.com/watch?v=yHwInQnNoTA
Л. ван Бетховен	Симфонія №4 сі-бемоль мажор, ор. 60	Шанхайський симфонічний оркестр	Чжан Цземінь	https://www.youtube.com/watch?v=WAuAkWOzILc
Л. ван Бетховен	Симфонія №6 фа мажор, ор. 68	Скрипка: Нін Фен	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=UMCEIapySLE https://www.youtube.com/watch?v=yeLxoSxML-c https://www.youtube.com/watch?v=O_CJjjAVbEc
Л. ван Бетховен	Симфонія №5	Шеньчженьський симфонічний оркестр	Лінь Дає	https://www.youtube.com/watch?v=oN7oBOq_24Q
Л. ван Бетховен	Симфонія №5	Національний центр виконавських мистецтв, Пекін	Люй Цзя	https://www.bilibili.com/video/BV168mxYNEph?spm_id_from=333.788.vid.eopod.sections
Л. ван Бетховен	Симфонія №8 ре мінор, ор. 125 (ред. Г. Малера)	сопрано: Ruan Yuqun; мецо-сопрано: Niu Shasha; тенор: Li Shuang; баритон: Wang Yiqing; Ханчжоуський філармонічний оркестр; хор Китайського національного оперного театру	Ян Ян	https://www.youtube.com/watch?v=1eAKOUfyy6k
Л. ван Бетховен	Симфонія №5. II частина	Симфонічний оркестр Ордоса	Гао Цзянь	https://www.youtube.com/watch?v=mXJ5d5xhXJQ https://www.youtube.com/watch?v=Sf_8tq9m6sU

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
				https://www.youtube.com/watch?v=osC6TKg3dIw&pp=ygUhSW5uZXIgtW9uZ29saWEgU3ltcGhvbkgT3JjaGVzdHJh
Л. ван Бетховен	Симфонія №3	Оркестр Макао	Хуан І	https://www.youtube.com/watch?v=tsWWHTg4-7I
Л. ван Бетховен	Симфонія №5	Симфонічний оркестр Сянчши	Чжен Сяоїн	https://www.bilibili.com/video/BV1gZ4y1H7s9/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.10
Л. ван Бетховен	Симфонія №9	Китайський симфонічний оркестр	Лі Сіньцао	https://www.bilibili.com/video/BV1HFtYfEe2/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.4
Л. ван Бетховен	Симфонія №9	Симфонічний оркестр Китайського національного оперного театру	Ян Ян	https://www.bilibili.com/video/BV1MzcCeFEJc/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1
Л. ван Бетховен	Симфонія №7	Національний центр виконавських мистецтв, Пекін	Фань Чжиден	https://www.bilibili.com/video/BV1Y6i6YvEgn/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0
Л. ван Бетховен	Симфонія №7	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=Vjwv-Z2OwRw&pp=ygUJU2h1aSBMYW4g
Л. ван Бетховен	Симфонія №5	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=mBTOKXINNps

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
А. Брукнер	Симфонія №8	Шеньчженьський симфонічний оркестр	Чжан Гоюн	https://www.youtube.com/watch?v=yJtuSsjQR8o
А. Брукнер	Симфонія №8	Оркестр Макао; Шанхайський симфонічний оркестр	Люй Цзя	https://www.youtube.com/watch?v=83LuPXUE9Dg https://www.youtube.com/watch?v=coffqGmROIY https://www.youtube.com/watch?v=3wiO8PTFw3g https://www.youtube.com/watch?v=EP84cMztC18
А. Брукнер	Симфонія №4	Національний центр виконавських мистецтв, Пекін	Люй Цзя	https://www.bilibili.com/video/BV1zjmbYrEi7/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.5
А. Дворжак	Симфонія №9. IV частина	Шанхайський молодіжний філармонічний оркестр	Чжан Лу	https://www.youtube.com/watch?v=S2P_aTJiNw
А. Дворжак	Симфонія №9. IV частина	Китайський філармонічний оркестр	Ся Сяотан	https://www.youtube.com/watch?v=izTV-OHM3Os https://www.youtube.com/watch?v=TdgC-dVTQJA https://www.youtube.com/watch?v=HvYbjCs7gug https://www.youtube.com/watch?v=jRooMRUvNes
А. Дворжак	Симфонія №9. IV частина	Шеньянський симфонічний оркестр	Бянь Сіцун	https://www.youtube.com/watch?v=oxFhHdfgepY

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Е. Лало	«Іспанська симфонія» ре мінор, ор. 21	Фен Нін; Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=L2qbmI9baqk
К. Сен-Санс	Симфонія №3 до мінор, ор. 78. II частина	Китайський філармонічний оркестр; орган: Liu Donglai; фортепіано: He Ming, Shen Jinyu	Лінь Дає	https://www.youtube.com/watch?v=LNm0-cIMi-Y https://www.youtube.com/watch?v=2sRjzRX0q-I
Ф. Мендельсон	Симфонія №3 «Шотландська»	Сичуанський філармонічний оркестр	Лао Сінфен	https://www.youtube.com/watch?v=dmslu2PDYfY
В. А. Моцарт	Симфонія №36 до мажор	Гонконзький філармонічний оркестр	Лінц Вілсон Нг	https://www.youtube.com/watch?v=V0CA0okJjc
О. Скрябін	«Поема екстазу»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=5YnsbmSGHJs&list=OLAK5uy_ndaEeRWtmVILqopq4Ely5S6QENP1Zvy_Y
О. Скрябін	«Прометей»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=7eYGTcQa-mE&list=OLAK5uy_ndaEeRWtmVILqopq4Ely5S6QENP1Zvy_Y&index=3

Програмні твори

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Л. ван Бетховен	«Еґмонт»	Макаоський оркестр	Хуан І	https://www.youtube.com/watch?v=6kucL GjExaw

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
М. Равель	«Болеро»	Тяньцзіньський симфонічний оркестр	Тан Мухай	https://www.youtube.com/watch?v=z3NcR719lbU
М. Равель	«Болеро»	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=4OsJLBRoWqM
М. Равель	«Alborada del gracioso»	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=Rw7uCb7Xq-g
Р. Штраус	«Так говорив Заратустра»	Тяньцзіньський симфонічний оркестр	Фу Женьчан	https://www.youtube.com/watch?v=wHuudp3Km34
Р. Штраус	«Життя героя» (Ein Heldenleben)	Симфонічний оркестр Сичуанської консерваторії	Ерік Ці-Юань Чжу	https://www.youtube.com/watch?v=nMCHsjkCY5s
Р. Штраус	«Чотири останні пісні»: «Вересень» (оркестрування Цзоу Є)	Китайський філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=KNK-c9N1rz0
Р. Штраус	«Дон Кіхот»	Китайський філармонічний оркестр	Чжан Гоюн	https://www.youtube.com/watch?v=GaJ_JAegN4I
Р. Штраус	«Дон Кіхот». Фінал	Китайський філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=xcO-SoQAZPI
Е. Елгар	«Німрод» (з циклу «Енігма-варіації»)	Симфонічний оркестр Сичуанської консерваторії	Ерік Ці-Юань Чжу	https://www.youtube.com/watch?v=UWBBUaa8xMA
Р. Вагнер	Увертюра до опери «Рієнці»	Ханчжоуський філармонічний оркестр	Ян Ян	https://www.youtube.com/watch?v=m7570c2pRbQ
Р. Вагнер	Увертюра до опери «Тангойзер»	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=N8DvmB7ZujM

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
Я. Сібеліус	«Фінляндія»	Китайський філармонічний оркестр	Ши Шучен	https://www.youtube.com/watch?v=7k-sHxpAN6E
О. Респігі	«Пінії Рима»	Гонконзький філармонічний оркестр	Ліо Куокман	https://www.youtube.com/watch?v=kP4HAyS-gzM
О. Респігі	«Пінії Рима»	Гонконзький філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=G44YAgjNF4g
Б. Сметана	«Влтава» (із циклу «Моя Батьківщина»)	Китайський філармонічний оркестр	Ши Шучен	https://www.youtube.com/watch?v=z1qTlWW9OyQ
Ф. Легар	Вальс «Золото і срібло»	Китайський філармонічний оркестр	Ся Сяотан	https://www.youtube.com/watch?v=drLeL2NV5A0
Р. Шуман	«Манфред»	Шанхайський симфонічний оркестр	Хуань Цзін	https://www.youtube.com/watch?v=vY3Hm9ufH8I
Р. Шуман	«Манфред»	Шанхайський симфонічний оркестр	Чжан Гоюн	https://www.youtube.com/watch?v=FSbEU575opA
Ф. Мендельсон	Музика до комедії «Сон літньої ночі»	Шанхайський симфонічний оркестр	Сунь Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=OOby6Y0bLDU
І. Стравінський	Сюїта з балету «Пульчинелла»	Шанхайський симфонічний оркестр	Сунь Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=pwQxNL5OG0M
К. Нільсен	Увертюра «Геліос», ор. 17	Шанхайський симфонічний оркестр	Сунь Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=_qcRg bpiIQs
К. Дебюссі	«Море»	Шанхайський симфонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=B7YA dtp8kb8

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
К. Дебюссі	«Прелюдія до пообіднього відпочинку фавна»	Китайський філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=w76HV0fX8AA
Й. Брамс	Варіації на тему Гайдна, ор. 56а	Шанхайський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=eaS_yqhROAY
Л. Бернстайн	Увертюра до оперети «Кандід»	Шанхайський симфонічний оркестр	Хуан І	https://www.youtube.com/watch?v=fgfn7z9z9DM
Ф. Ліст	«Прелюди» (Симфонічна поема № 3)	Шанхайський симфонічний оркестр	Сунь Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=RnbM_e27S4
Дж. Россіні	Увертюра до опери «Вільгельм Телль»	Гонконзький філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=7FFtxec_b7M
Г. Берліоз	Увертюра «Римський карнавал»	Гонконзький філармонічний оркестр	Юй Лун	https://www.youtube.com/watch?v=IdHQWBOICEM
Р. Штраус	«Макбет», ор. 23, TrV 163	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=ifgYnUSD44A&list=OLAK5uy_m5CRYmomOpDoLRDP2KubC6hLMqqphpIEY
Р. Штраус	Сюїта з опери «Кавалер троянди»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=MioIhIXCxWo&list=OLAK5uy_m5CRYmomOpDoLRDP2KubC6hLMqqphpIEY&index=2
Р. Штраус	«Смерть і просвітлення», ор. 24, TrV 158	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=kc3pKnJIIs&list=OLAK5uy_m5CRYmomOpDoLRDP2KubC6hLMqqphpIEY&index=7

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
К. Дебюссі	«Весна», L. 61. I. Très modéré	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=nXN-j0r1H0o&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I
К. Дебюссі	«Весна», L. 61. II. Modéré	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=hywqS7qyXBY&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=2
К. Дебюссі	Рапсодія для оркестру і саксофона	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=MFq20tJoVSM&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=3
К. Дебюссі	«Шотландський марш на народну тему»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=JAvZ72RLFHs&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=4
К. Дебюссі	«Героїчна колискова»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=CjG3-mh-gHo&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=5
К. Дебюссі	«Дві танці», L. 103: № 1. Священна танець	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=glMtKmHZomQ&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=6
К. Дебюссі	«Дві танці», L. 103: № 2. Світська танець	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=_hNFhhQk8Zc&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=7
К. Дебюссі	«Ноктюрни»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=t23LP0W0dR4&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=8

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
К. Дебюссі	«Ноктюрни», L. 91: № 2. «Свята»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=vO9rRjt1HXA&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=9
К. Дебюссі	«Ноктюрни», L. 91: № 3. «Сирени»	Сінгапурський симфонічний оркестр	Лань Шуй	https://www.youtube.com/watch?v=RJbvzEvaIks&list=OLAK5uy_lhCyNCLUwsSM6srC8UgllCwnQ3sDzQp4I&index=10

Сучасні симфонічні твори західних композиторів у репертуарі китайських диригентів

Композитор	Твір	Оркестр / виконавський склад	Диригент	Посилання
А. Пярт	Fratres	Шанхайський симфонічний оркестр	Сунь Іфань	https://www.youtube.com/watch?v=nMNK4Xo6b2A
Вільям Мак-Кінлі	Concert Variations	Шанхайський симфонічний оркестр	Пеппі Со	https://www.youtube.com/watch?v=G5pFGisAIAU
К. Пендерецький	Симфонія № 8	Гуанчжоуський симфонічний оркестр	—	https://www.bilibili.com/video/BV1jM4y1K7BM/?spm_id_from=33.337.search-card.all.click

ТАБЛИЦЯ 2

ЗАХІДНА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА У НЦВМ ЗА 2023–2024 РОКИ

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
26.07.2024	Ф. Ліст «Угорська рапсодія» № 2 І. Стравінський Сюїта з балету «Жар-птиця» (редакція 1919 року)	Цзін Хуань	Молодіжний симфонічний оркестр Гуанчжоу
16.07.2024	П. Чайковський Симфонія № 4 фа мінор, ор. 36	Чжан І	Чжецзянський симфонічний оркестр
13.07.2024	Й. Брамс Концерт для фортепіано з оркестром № 2 сі-бемоль мажор, ор. 83 І. Стравінський «Весна священна»	Ліо Куокман	Національний симфонічний оркестр Китаю
9–10.07.2024	А. Брукнер Симфонія № 5 сі-бемоль мажор, WAB 105 (редакція Леопольда Новака, 1951)	Люй Цзя	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
31.08.2024	Л. Бернстайн Серенада для скрипки соло, струнних, арфи та ударних за мотивами «Бенкету» Платона	Юй Лун	Китайський філармонічний оркестр
15–16.06.2024	Г. Малер Симфонія № 3 ре мінор	Лю Шяоцзя	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
14.06.2024	Р. Вагнер Увертюра до опери «Лоенгрін» Р. Вагнер	Люй Цзя	Національний симфонічний оркестр Китаю

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
	Прелюдія та «Liebestod» з опери «Трістан та Ізольда» А. Брукнер Симфонія № 6 ля мажор		
7.06.2024	Р. Штраус «Життя героя»	Ся Сяотан	Пекінський симфонічний оркестр
26.05.2024	Г. Малер Симфонія № 1 ре мажор «Титан»	Ян Ян	Ханчжоуський філармонічний оркестр
17.05.2024	Б. Барток «Два портрети», ор. 5, BB 48b І. «Один ідеальний» ІІ. «Один гротескний» Й. Брамс Симфонія № 1 до мінор, ор. 68	Цянь Цзюньпін	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
14.05.2024	Г. Малер Adagietto із Симфонії № 5 В. А. Моцарт Серенада соль мажор, К. 525 Б. Бріттен «Проста симфонія», ор. 4 А. Дворжак Серенада для струнних мі мажор, ор. 22	Хуан І	Китайський філармонічний оркестр
11.05.2024	П. Булез «Нотації» К. Дебюссі «Шотландський марш на народну тему» К. Дебюссі «Море»	Сюй Чжун	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
5.05.2024	Я. Сібеліус «Фінляндія», ор. 26 Я. Сібеліус Сюїта «Карелія», ор. 11 Я. Сібеліус «Лебідь Туонели» із сюїти «Леммінкяйнен», ор. 22 № 2 Я. Сібеліус Симфонія № 2 ре мажор, ор. 43	Шуй Лань	Китайський філармонічний оркестр
15–16.03.2024	Й. Брамс Симфонія № 4 мі мінор, ор. 98	Люй Цзя	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
8.03.2024	Ж. Бізе Фарандола з музики до драми «Арлезіанка»	Фань Ні	Пекінський симфонічний оркестр
29.02.2024	Е. Гріг Фрагменти з музики до драми «Пер Гюнт»	Інь Чжунцзе	Сяменьський філармонічний оркестр
6–7.02.2024	Йоганн Штраус-син Вальси	Люй Цзя	Національний центр виконавських мистецтв
3.02.2024	Ж. Бізе Фрагменти з опери «Кармен» Йоганн Штраус-син «Весняні голоси» Лео Деліб Фрагменти з балету «Коппелія» Йоганн Штраус-син «Трік-трак полька» Йоганн Штраус-син Вальс «На прекрасному блакитному Дунаї»	Шао Ень	Пекінський симфонічний оркестр

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
2.02.2024	Л. ван Бетховен Симфонія № 9 ре мінор, ор. 125	Ян Ян	Симфонічний оркестр Національного оперного театру Китаю
20.01.2024	Йоганн Штраус-син «Весняні голоси» Йоганн Штраус-син «Казки Віденського лісу»	Тань Ліхуа	Симфонічний оркестр Національного балету Китаю
19.01.2024	Ж. Бізе Фарандола із сюїти № 1 до драми «Арлезіанка» Ж. Бізе Фарандола із сюїти № 2 до драми «Арлезіанка» К. Сен-Санс «Карнавал тварин»	Чжан І	Пекінський симфонічний оркестр
14.01.2024	Г. Малер «Пісні мандрівного підмайстра» Г. Малер Симфонія № 1 ре мажор	Шуй Лань	Національний симфонічний оркестр Китаю
5–7.01.2024	Ф. Мендельсон Симфонія № 4 ля мажор, ор. 90 «Італійська» А. Дворжак Симфонія № 9 мі мінор, ор. 95 «3 Нового Світу»	Шуй Лань	Оркестр Philharmonia
26.12.2023	Е. Елгар «Salut d'amour», ор. 12 Ж. Бізе «Богемний танець» Дж. Россіні Увертюра до опери «Вільгельм Телль» Йоганн Штраус-молодший	Лі Сіньцао	Національний симфонічний оркестр Китаю

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
	Увертюра до оперети «Циганський барон» Й. Брамс Угорський танець № 6 П. Масканьї Інтермецо з опери «Сільська честь»		
22.12.2023	К. Сен-Санс Danse Bacchanale з опери «Самсон і Даліла» Йоганн Штраус-син «На прекрасному блакитному Дунаї» Е. Елгар Марші «Помпа і обставини» Дж. Верді Тріумфальний марш із опери «Аїда» Ф. фон Зуппе Увертюра «Ранок, полудень і ніч у Відні»	Тань Ліхуа	Пекінський симфонічний оркестр
11.11.2023	Л. Бернстайн Дивертисмент для оркестру	Сунь Іфань	Філадельфійський оркестр і Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
3–4.11.2023	Й. Брамс Симфонія № 2 ре мажор, ор. 73	Чон Мьонхун	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
14.10.2023	Й. Брамс Симфонія № 4 мі мінор Й. Брамс Симфонія № 1 до мінор, ор. 68	Тан Мухай	Пекінський симфонічний оркестр
3–4.10.2023	Л. ван Бетховен Симфонія № 7 ля мажор, ор. 92	Лі Бяо	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
21.09.2023	А. Веберн Симфонія, ор. 21 В. А. Моцарт Симфонія № 40 соль мінор, К. 550	Цзін Хуань	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
13.09.2023	А. Дворжак Увертюра «Карнавал»	Ся Сяотан	Пекінський симфонічний оркестр
01.08.2023	Ф. фон Зуппе Увертюра «Легка кавалерія» Ф. Шуберт «Військовий марш» Дж. Россіні Фрагменти увертюри до опери «Вільгельм Телль» Дж. Верді «Тріумфальний марш» з опери «Аїда»	Тань Ліхуа	Пекінський симфонічний оркестр
19.07.2023	О. Респігі Сюїта для малого оркестру «Птахи» І. Стравінський Сюїта з балету «Жар-птиця»	Чжан І	Симфонічний оркестр Національного балету Китаю
7–8.07.2023	Дж. Кейдж 4'33" К. Сен-Санс Симфонія № 3 до мінор «Органна», ор. 78	Ліо Куокман	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв
26.06.2023	Е. Гріг Сюїта «Пер Гюнт»	Інь Чжунцзе	Сяменьський філармонічний оркестр
24.06.2023	Р. Вагнер Прелюдія та «Liebestod» з опери «Трістан та Ізольда»	Юй Лун	Китайський філармонічний оркестр

Дата	Назва / композитор	Диригент	Оркестр
	Р. Вагнер Увертюра до опери «Тангейзер»		
9–10.06.2023	А. Брукнер Симфонія № 8 до мінор, WAB 108 (версія 1890 року, редакція Новака)	Люй Цзя	Оркестр Національного центру виконавських мистецтв

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Ген Іно. Марш № 1 ор. 39 Едварда Елгара в інтерпретації Юй Лун: компаративні аспекти // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2023. Вип. 46 С. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.673>
2. Ген Іно. Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48 С. 223–230. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.776>
3. Ген Іно. Європейська оркестрова музика у національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні: репертуарні та інтерпретаційні аспекти // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 49 С. 169–175. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.852>

Публікації у закордонних фахових виданнях, які індексуються у наукометричній базі Web of Science:

4. Ivannikov T., **Geng Yinuo**. “Adagietto” by Gustav Mahler in the performance practice of Chinese conductors: interpretative aspects // Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2025. LXX. № 1. P. 215–225. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.1.13>
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001599828800013>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях:

1) Ген Іно. Сучасна китайська симфонічна музика: джерелознавчі аспекти // XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ.

2) Ген Іно. Інтерпретаційна практика в сучасній китайській симфонічній культурі // Міжнародна науково-творча конференція «Богатирські читання: школа теорії та практики» (17–19 березня 2023 р., Харків) / Мін.культури та інф.політики України, ХНУМ ім. і. П. Котляревського.

3) Ген Іно. Сучасні китайські симфонічні диригенти як провідники західних традицій оркестрового виконавства // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (3 жовтня 2023 р., Київ);

4) Ген Іно. Західна оркестрова музика у виконанні диригента Юй Лун: інтерпретаційні аспекти // XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (16–17 листопада 2023 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ.

5) Ген Іно. Диригентський стиль Чжан Сян: кроскультурні аспекти творчості // Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2–4 листопада 2024 р., Київ) / Мін.культури та стратег.комунікацій України, НМАУ ім.П.І.Чайковського

6) Ген Іно. Світова оркестрова музика в диригентській інтерпретації Люй Цзя: до прочитання творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена // Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (7 грудня 2023 р., Київ) / Мін.культури та інф.політики України, Мін.освіти і науки України, НМАУ ім. П. І. Чайковського

7) Ген Іно. Творчість китайських симфонічних колективів у контексті музичної культури країни та світу // Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (13–14 лютого 2024 р., Харків) / Мін.культури та інф.політики України, Мін.освіти і науки України, ХНУМ ім. І. П. Котляревського

8) Ген Іно. Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики: гендерні та інтерпретаційні аспекти // Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 р.,

Київ) / Мін.культури та стратег.комунікацій України, Мін.освіти і науки України, НМАУ ім П. І. Чайковського

9) Ген Іно. Європейська оркестрова музика у репертуарі Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні: фактори міжкультурної комунікації // XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21–22 листопада 2024 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ;

10) Ген Іно. Китайські диригенти й симфонізм Густава Малера: кроскультурне стилетворення в процесі інтерпретації // Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (25–26 квітня 2025 р., Київ) / НМАУ ім. П. І. Чайковського.