

current compositional techniques, as exemplified by the opuses «Becoming Another» and «Still / Motion» for large orchestra. It has been established that the deep semantic basis of these works is the philosophical pair of concepts Yin – Yang, which is considered a manifestation of Chinese dualistic thinking of the dialectical type. It has been determined that the basis of the musical events of «Becoming another» is the transition from Yin to Yang, realised in the continuous transformation of sound material, while the basis of «Still / Motion» is the demonstration of the dual relations of various musical parameters, which, coexisting in a simultaneous reality, create a unique sound space of the work.

Key words: music of Huang Ruo, Chinese-American composers, opuses for large orchestra, music and philosophy, contemporary music.

UDC 785.11

THE YIN YANG CONCEPTOSPHERE IN HUANG RUO'S SYMPHONIC MUSIC

Huang Kailiang – graduate student at the Department of History of World Music
at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
Kyiv, Ukraine

The aim of this paper is to determine the peculiarities of the musical language of the pieces for large orchestra «Becoming another» and «Still/Motion» by Huang Ruo in terms of their genre and style profile and the principles of embodying certain ideas of Chinese philosophy.

Research methodology. It was analyzed a lot of major publications on this topic. The principles of historical and cultural approach, stylistic analysis, structural method were used.

Results. The article examines the programme orchestral works by the contemporary Chinese-American composer Huang Ruo. The importance of studying such works as evidence of direct intercultural interactions in contemporary art is noted. It is found that in the works for orchestra by Huang Ruo, Chinese musical traditions and philosophical views are fused with current compositional techniques, as exemplified by the opuses «Becoming Another» and «Still / Motion» for large orchestra. It has been established that the deep semantic basis of these works is the philosophical pair of concepts Yin – Yang, which is considered a manifestation of Chinese dualistic thinking of the dialectical type. It has been determined that the basis of the musical events of «Becoming another» is the transition from Yin to Yang, realised in the continuous transformation of sound material, while the basis of «Still / Motion» is the demonstration of the dual relations of various musical parameters, which, coexisting in a simultaneous reality, create a unique sound space of the work.

The novelty of the work lies in the involvement of music that have not yet been studied and a new philosophical perspective on the problem. *Practical significance.* Results of this issue may be useful for Ukrainian and Chinese musicology in studying the peculiarities of orchestral music of modern Chinese composers.

Key words: music of Huang Ruo, Chinese-American composers, opuses for large orchestra, music and philosophy, contemporary music.

Надійшла до редакції 14.05.2024 р.

УДК 781.68

ТВОРЧИСТЬ КИТАЙСЬКИХ ЖІНОК-ДИРИГЕНТІВ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.775>
porryhatter666@gmail.com

Розглянуто особливості творчості жінок-диригентів у контексті історії музики. Охарактеризовано передумови та труднощі, а також негативні фактори в оцінці творчості жінок-диригентів сьогодення. Встановлено значущість китайських жінок-диригентів на світовій музичній арені та окреслено їхній внесок у популяризацію класичної музики в Китаї та на Заході. В контексті проблеми інтерпретації західної оркестрової музики розглянуто творчість Чжен Сяоін, Сян Чжан, Тянь Лу. Встановлено, що визначною рисою діяльності Чжен Сяоін, – першої жінки-диригента в Китаї, є доповнення виступів словесними поясненнями, що мають просвітницьку функцію. Внесок Сян Чжан, Тянь Лу в історію світової музики полягає у прокладанні шляху для жінок-диригентів у групі симфонічних оркестрів Європи, Австралії та США, популяризації музики жінок-композиторів та стиранні гендерних передумов творчості.

Ключові слова: інтерпретація, жінка-диригент, оркестрова музика, виконавство, сучасна композиторська творчість, творчість Чжен Сяоін, Сян Чжан, Тянь Лу, «Connect» Кевіна Путца.

Актуальність теми дослідження. Жінка-диригент симфонічного оркестру в XXI ст. є вже достатньо звичним феноменом, який майже не викликає здивувань. Незважаючи на це, відсоток жінок, яким вдається отримати світове визнання в цій професії, залишається низьким у порівнянні з чоловіками. Разом із тим диригентська практика свідчить про постійне поповнення новими іменами, які досягли значних висот.

Серед них – Джанет Соррел, Марін Олсоп, Каріна Канеллакис (США), Гласс Маркано (Венесуела), Мірга Гражиніте-Тіла (Литва), Аллондра де ла Парра (Мексика), Дебора Вальдман (Бразилія), Сусанна М'ялкі (Фінляндія), Сімона Янг (Австралія), Елізабет Фукс (Австрія), Лоранс Екільбе (Франція), Оксана Лінів (Україна) та ін. 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 Сяоін (Zheng Xiaoying), Сян Чжан (Xian Zhang), Тянь Лу (Tianyu Lu) 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 і стилів. Проте особливе положення в репертуарі жінок-диригентів із Піднебесної посідає саме західна оркестрова музика, що свідчить про значущість, зокрема європейської та американської музичної традиції і її вплив на формування й вдосконалення їхнього диригентського стилю.

Дослідження диригентської практики Чжен Сяоін, Сян Чжан та Тянь Лу в контексті міжкультурних аспектів є цікавою темою, що може допомогти розкрити унікальні сторони їх внеску у сучасну музичну культуру та осмислити особливості їхньої інтерпретаторської діяльності. Водночас творчість цих диригенток ще не висвітлювалася в музикознавчих дослідженнях, що обумовлює *актуальність* статті та необхідність докладного вивчення проблеми.

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. Можна вказати статті Шеллі М. Ягон [9], Бріді-Лі Бартліт [5], Мері Браун Хінелі [8], Кей Д. Лоусон [11], Лорі Р. Хетцель та Кей Нортон [7], Лаури Хамер [6], Гіацинти Реве [15] та інших дослідниць, в яких розкриваються історичні, феноменологічні та суспільно-політичні аспекти питання ролі жінки на посаді керівника оркестру або хору переважно в західній виконавській практиці.

Водночас спостерігаються зрушення в розумінні особливостей творчого методу китайських диригентів-інтерпретаторів щодо музичних творів західних композиторів. Цю тенденцію підтверджують роботи Ян Цзюня [4], Ден Цзякуня [2], Гуї Цзюньзе [1] та інших музикознавців. В їхніх наукових працях висвітлені ключові ідеї з приводу особливостей розвитку оркестрової музики та характерних ознак мистецтва диригування в Китаї, вивчається творчість визначних диригентів та окреслюються проблеми, пов'язані з цією сферою музичної творчості у країні.

Також поступово висвітлюється проблема міжкультурних взаємодій як рушійних сил процесу творчого осмислення східними митцями зразків західної музичної культури.

Таким чином дослідження творчості жінок-диригентів китайського походження в аспекті їхньої інтерпретації творів західних композиторів знаходиться на перехресті низки питань, вивчення яких стало базисом для написання цієї роботи.

Мета статті – окреслити творчі здобутки жінок-диригентів китайського походження у контексті змін до гендерного питання в світовій симфонічній практиці. Матеріалом дослідження обрані записи виступів та інтерв'ю китайських диригенток Чжен Сяоін, Сян Чжан та Тянь Лу.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи виконавську практику китайських жінок диригентів, несправедливим буде оминати дослідження за цією тематикою. Так, у статті Шеллі М. Ягон [9] розглядаються історичні аспекти проблеми, пов'язані з диригентською діяльністю жінок в Америці. Дослідниця охоплює достатньо широкий часовий проміжок – від XIX ст. до сьогодення – та наводить інформативні таблиці, в яких зібрана й систематизована інформація щодо творчості жінок-диригентів США.

За словами дослідниці, досягнення жінок у виконавській, композиторській, викладацькій та меценатській діяльності залишаються *недооціненими*. Окрім того, «жінки-музиканти зазнали більш ніж достатньо дискримінації, і багато жінок-диригентів продовжують боротися у професії, в якій домінують чоловіки» [9; 126]. Така ситуація пов'язується Шеллі М. Ягон 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 ст. (про це вказується у низці видань, серед яких – «Жінки-композитори: знайдення втраченої традиції» Діани Пікок Езік [10] та Міжнародній енциклопедії жінок композиторів Арона І. Коена [4]), то у сфері диригування однією з найперших жінок-диригентів Ш. М. Ягон називає італійську музикантку епохи Відродження Тарквінію Мольца (Tarquinia Molza)¹. У XX ст. кількість жінок у диригентській професії значно зростає, проте й сьогодні число представниць чарівної статі в цій сфері в рази менше, ніж чоловіків. За словами Ш. М. Ягон, суспільство навіть зараз зберігає упередження щодо жінок-диригентів².

Досліджуючи досягнення представниць прекрасної статі на ниві диригування, К. Д. Лоусон [8] вказує на 1970-ті роки – період «прийняття» жінок як оркестрових диригентів, зокрема в США, що

спричинено множинними факторами, серед яких називається членство в професійних об'єднаннях, посилення ролі агенцій з захисту громадянських прав тощо. Стаття К. Д. Лоусон написана у 1984 р. та завершується невтішними висновками: «жінки залишаються на периферії диригентської професії» [8; 49]. Водночас динаміка числа жінок-диригентів у США у 1970-1980-х 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 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» [7; 23].

Мері Браун Хайнлі [8], 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 сфері музичного мистецтва не стоять і європейські науковці. Французька музикознавиця та соціологиня Гіацинта Реве (Huguette Ravet) є авторкою дисертації «Жінки-музиканти. Дослідження про жінок і музику» (2011 р.) [15]³. Дослідниця підкреслює пізнє звернення уваги французьких учених на цю проблему, яка має міждисциплінарний статус. Вона вказує, що «присутність жінок-диригентів порушує класичний порядок і виявляє відмінності у способі виконання музики» [15; 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 ХІХ столітті» [15; 8];
- надзвичайний статус диригента, його «зірковість»: «диригент на естраді, стоячи спиною до публіки, обличчям до хору чи оркестру, що складається виключно з інструменталістів-чоловіків, поступово став розглядатися як своєрідний *надвиконавець*, *співтворець* або повторний творець – фігура, яка концентрує в собі багато символічних значень. «Професійний» режим художника 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» [15; 8];
- складність доступу жінок до професійних оркестрів в Європі, коли протягом ХІХ ст. їх не приймали в колективи (за виключенням арфісток), а навчання велося за окремими спеціалізаціями⁴;
- упереджена думка, що жінка може диригувати лише жіночим оркестром.

Поступово протягом ХХ ст. 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» [15; 8].

До того ж, за словами Г. Реве, 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 гістріоністом⁵ (*l'histrion*). «Що стосується жінок, – говорить Г. Реве, – постає питання непристойності тіла у перформансі ... Існує фізичний вимір, із передбачуваною м'якістю і слабкістю жінок, а також творчий вимір, з заїждженою ... альтернативою між продовженням роду і творенням» [15; 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 "по-чоловічому"» [15; 9]. Хоча і навпаки, критиці може підлягати «занадто чоловічий стиль диригування» [15; 9], як у випадку з Сімоною Янг або Марін Алсоп.

Г. Реве 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» [15; 11] – «маленькими» за масштабами або творами для дітей, вокальними композиціями, або творами жінок-композиторів.

Що ж стосується китайських жінок-диригентів, то початок їхньої боротьби за своє місце під сонцем починається у XX ст. (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 р.), яку свого часу в західній пресі називали 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 р.) 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 аудиторій у 200.000 осіб [17].

Попри свій поважний вік та хворобу Чжен Сяоін ще досі інколи виступає. За час своєї кар'єри вона зіграла багато оркестрових творів, серед яких музика 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 устрою країни.

Серед китайських диригенток молодого покоління можна зазначити *Тянь Лу*, яка народилася у Шанхаї у 1989 р. У віці п'яти років родина переїхала до Нової Зеландії, де дівчина отримала першу музичну освіту, продовживши її в Австралії. У 2015 р. Тянь Лу здобула освітній ступень магістра музики за спеціальністю «оркестрове диригування» у Королівському валлійському коледжі музики та драми. Сьогодні Тянь Лу співпрацює з провідними оркестрами й оперними театрами Норвегії, Великої Британії, Фінляндії, Німеччини, США, Австралії та є всесвітньо відомою завдяки своїй захоплюючій енергії на сцені, творчому підходу до вибору репертуару та вільному стилю диригування.

Серед творів, виконаних під керівництвом Тянь Лу, можна згадати 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 та ін. Чимало в її репертуарі оркестрових композицій сучасних композиторів, зокрема жінок – Ф. Сая, А. Дорман, Дж. Уолкера, Т. Мусгрейв, Р. Молла, М. Лінберга, Д. Хігдон, А. Клайн, К. Сааріахо, С. Фішер, Е. Андре. В її концертних програмах приділяється увага й східним авторам – Г. Мазумдар (Індія), Бао Юн-Кай (Китай). Зважаючи на такий список композиторів, можна зробити висновок про широту творчих інтересів Тянь Лу та її стремління популяризувати не лише класико-романтичний пласт музики, а й твори сучасних композиторів, особливо жінок. Це є позитивним моментом на шляху подолання гендерного питання в сфері музичного мистецтва.

Інша відома диригентка китайського походження – *Сян Чжан* (нар. 1973 р.). Вона навчалася у Центральній музичній консерваторії (Пекін), проте у 1998 р. переїхала до США, де працює й нині. В Америці Сян Чжан захистила докторську дисертацію в Університеті Цинцинаті 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 всюди Сян Чжан ставала першою жінкою на посаді диригента, що свідчить про те, наскільки патріархальною залишається професія диригента, особливо в США та Німеччині.

Лише переїхавши на Захід, Сян Чжан упевнилася у наявності гендерної нерівності у професії диригента. У своєму інтерв'ю видавництву The Guardian Сян Чжан 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 послухаєте 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» [16].

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. Серед усіх творчих проєктів можна виділити колаборацію диригентки з сучасними композиторами. В цьому плані заслуговує на увагу твір «Contacts» Кевіна Путца для сольних інструментів та симфонічного оркестру.

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 Сян Чжан. Він записаний під лейблом Deutsche Grammophon у виконанні ансамблю «Time for Three» та оркестру Філадельфії (2022 р.). Ця композиція отримала премію Grammy, ставши найкращим сучасним класичним музичним твором у 2022 р. 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»⁶, 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»⁷. Звукова палітра твору видається багатогранною, проте вміщується в парадигму метамодерну, який сполучає простоту звучання з концептуальною складністю. Композитор починає твір хоровим епізодом а'capella, який 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 невинному русі скрипок та переходить у початкову тему, завершуючись співом а'capella.

Друга частина є енергійною та навіть місцями жорсткою за звучанням. Починається вона з загрозливих унісонів оркестру *sf*, підкреслених акцентами та втручанням у *Perpetuum mobile* струнних. Вони ніби перебивають солістів та підштовхують їх рухатися вперед синкопованими ритмами та віртуозними арпеджіо. Гармонічний каркас 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. Сян Чжан вдається рельєфно позначити переходи між різними формами руху, підкреслити акцентовані *tutti* та вибудувати динамічну хвилю, яка веде до зриву наприкінці частини.

Лірична третя частина «Контакт» становить контраст у ставленні до попередньої. Починається вона холодними та суворими звучаннями. Композитор вказує, що при написанні частини він представляв «образ покинутого корабля, що інертно пливе в космічних глибинах» [18]. Ця тема переривається тихою, м'якою медитативною мелодією гобоя, слідом за якою вступають струнні, надаючи бароковий ефект звучанню. На тлі плинного ходу струнних свою лінію у високому регістрі починає кларнет, який додає туги та ще більше ліризує художній образ. Майстерність диригентки проявилася у тонкому відчутті балансу між звучанням тріо, оркестром та солюючими інструментами. Контрапунктична тканина цієї частини виріє окремими лініями, які, влітаючись у загальну оркестрову канву, створюють цілісне звучання. Ці солюючі «фрагменти», подібно до хвиль на морі, то вириваються, то пропадають у загальному тембровому вирії, що безумовно створює ефект тримірності 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 властивості музичного матеріалу фіналу. Тут лунають залишки тем із попередніх частин, які органічно переплітаються з болгарською мелодією у струнних. Диригентові вдалося підкреслити національну характеристичність 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? Звичайно ж ні. Це підтверджує слова самої Сян Чжан. Попри складність та багатошаровість музичної мови твору, упевненість західноцентричних «маскулінних» репрезентацій професії Сян Чжан вдається побудувати цілісну та органічну симфонічну концепцію з відповідними контрастами та енергетикою, що безумовно підкреслює її професійну майстерність і «аполонічний» модус диригентської творчості.

Висновки. Дослідження творчості жінок-диригентів китайського походження призводить до висновків про низький рівень гендерної упевненості у ставленні до них в Китаї, особливість їхнього статусу на Заході та міжкультурний характер самої творчості. І якщо творчість Чжен Сяоін – першого диригента-жінки в країні – носила винятковий статус та характеризувалася (внаслідок історичних обставин) доцентровою динамікою, сприяючи популяризації симфонічної музики (насамперед західної генези) в Китаї, то творчість Сян Чжан та Тянь Лу має відцентровий характер, адже пов'язана із

закордонними концертними платформами. Водночас гендерна упередженість, про яку згадують європейські та американські жінки-диригенти, у ставленні до китайських представниць професії є значно нижчою. Це підтверджує репертуар їхніх виступів, що формується з численних складних за музичною мовою та масштабних оркестрових опусів композиторів різних часів (від класико-романтичного періоду ХХ – ХХІ ст.). Окремою магістраллю творчості Тяньї Лу є виконання музики композиторів-жінок, що є позитивним фактором у процесі вирішення гендерного питання в музичній діяльності у світовому контексті. Аналіз інтерпретації Сян Чжан оркестрового твору К. Путца «Contacts» дозволяє виявити відсутність гендерної ідентичності виконавської версії та навпаки підкреслює майстерність диригентки у прочитанні концептуально складного музичного твору сучасності.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення особливостей інтерпретації китайськими диригентами (зокрема жінками) оркестрових творів європейських композиторів дозволяє більш точно зрозуміти особливості функціонування музичного твору в глобалізованому культурному просторі та виявити характерні особливості виконавської інтерпретації окремих митців. Саме це і визначає напрям майбутніх наукових розвідок в окресленій сфері.

Примітки

¹ Першою американською диригенткою Шеллі М. Ягон вказує Каролін Б. Ніколс (Caroline B. Nichols, 1888).

² Наприклад, за словами Ш. М. Ягон, Віденська філармонія досі не приймає жінок [9].

³ Загалом зазначена робота та інші дослідження пані Реве є дуже інформативними для тих, хто вивчає оркестрове диригування як інтерпретуючу діяльність. Авторка вивчає взаємодію диригента та оркестру через вербальні сигнали, зокрема музичну онотопею, а також тілесну активність, називаючи їх формами соціо-музичної взаємодії. Цікавим також є, наприклад, спостереження, що особливості інструментальної артикуляції та ведення музичної фрази можуть стосуватися як інтерпретації музичного тексту, так і бути безпосередньою реакцією на спосіб роботи музикантів, пов'язаної з владними відносинами, що існують в оркестрі. На основі власних спостережень Г. Реве встановила типологію дій і способів взаємовідносин з музикантами, що дає можливість визначити «модуси влади диригентів» [15]. Дослідниця також вказує, що процеси інтерпретації ґрунтуються на «узгодженій владі» та «спільній творчості», що відбувається у процесі взаємовідносин між диригентом і музикантами, і навпаки, а також між самими музикантами (саморегуляція).

⁴ До прикладу, у Паризькій консерваторії, це було фортепіано, спів та теорія музики.

⁵ Гістрійонний розлад особистості – термін психології, що описує демонстративну (істеричну) особистість, поведінка якої характеризується надмірно емоційним сприйняттям, драматизацією, театральністю та бажанням справляти враження на оточуючих.

⁶ До складу тріо входять скрипалі Нік Кендалл (Nick Kendall) та Чарльз Янг (Charles Yang) та контрабасист Ранан Мейєр (Ranaan Meyer).

⁷ В оригіналі англ. – «The Call», «Codes. Scherzo», «Contact», «Convivium».

Список використаної літератури

1. Гуй Цзюньзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти: дис... д-ра філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
2. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.
3. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Aaron C. International Encyclopedia of Women Composers Books & Music USA, 1987. 1151 p.
5. Bartleet B.-L. Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium*. 2008. Vol. 48. P. 31–51.
6. Hamer L. On the Conductor's Podium: Jane Evrard and the Orchestre Féminin de Paris. *The Musical Times*. 2011. Vol. 152, No. 1916. P. 81–100.
7. Hetzel L. R. & Norton K. Women Choral Conductors at the Collegiate Level: Status and Perspectives. *College Music Symposium*. 1993. Vol. 33/34. P. 23–40.
8. Hinely M. B. The Uphill Climb of Women in American Music: Conductors and Composers. *Music Educators Journal*, 1984. Vol. 70, No. 9. P. 42–45.
9. 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.
10. Jezic D. P. Woomen composers: Lost Tradition Found. New York: The Feminist Press, 1994. 249 p.
11. Lawson K. D. A Woman's Place Is at the Podium. *Music Educators Journal*, 1984. Vol. 70, No. 9. P. 46–49.
12. Nakra T. & Brett B. Synchronous sympathy at the symphony: Conductor and audience accord. *Music Perception*. 2014. Vol. 32. P.109–124.
13. Neher E. Conductor Versus Conductor. *The Hudson Review*. 2011. Vol. 63, No. 4. P. 653–660.
14. 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)

15. Ravet H. Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique. AUTREMENT, 2011. 336 p.
16. The sounds of the future. URL: <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/05/classicalmusicandopera3> (Accessed 07.03.2024).
17. Zheng Xiaoying: Gifted Woman Who Gives Music to the Public. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/38463.htm> (Accessed 07.03.2024).
18. Contact. URL: <https://www.kevinputs.com/works/contact> (Accessed 07.03.2024).

References

1. Gui Junjie (2022). European choral music performed by contemporary Shanghai ensembles: interpretive aspects [Yevropeiska khorova muzyka u vykonanni suchasnykh shankhaiskykh kolektyviv: interpretatsiini aspekty] : PhD thesis. Kyiv. 218 p. [in Ukrainian].
2. Den Tsziaun (2019). Chinese orchestral brass music in the context of cultural dialogue [Kytayska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur] : PhD thesis. Lviv. 200 p. [in Ukrainian].
3. Ian Tsziaun (2005). Symphonic Music in the Socio-Cultural Space of China in the Last Quarter of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries [Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytau ostannoï chverti XX – pochatku XXI st.] : PhD thesis. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].
4. Aaron C. (1987). International Encyclopedia of Women Composers Books & Music USA. 1151 p.
5. Bartleet B.-L. (2008). Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium*. Vol. 48. Pp. 31–51.
6. Hamer L. (2011). On the Conductor's Podium: Jane Evrard and the Orchestre Féminin de Paris. *The Musical Times*. Vol. 152, no. 1916. Pp. 81–100.
7. Hetzel L. R. & Norton K. (1993). Women Choral Conductors at the Collegiate Level : Status and Perspectives. *College Music Symposium*. Vol. 33/34. Pp. 23–40.
8. Hinely M. B. (1984). The Uphill Climb of Women in American Music: Conductors and Composers. *Music Educators Journal*. Vol. 70, no. 9. Pp. 42–45.
9. Jagow S. M. (1998). Women Orchestral Conductors in America: The Struggle for Acceptance – An Historical View from the Nineteenth Century to the Present. *College Music Symposium*. Vol. 38. Pp. 126–145.
10. Jezic D. P. (1994). Woomen composers: Lost Tradition Found. New York: The Feminist Press. 249 p.
11. Lawson K. D. (1984). A Woman's Place Is at the Podium. *Music Educators Journal*. Vol. 70, no. 9. Pp. 46–49.
12. Nakra T. & Brett B. (2014). Synchronous sympathy at the symphony: Conductor and audience accord. *Music Perception*. Vol. 32. Pp. 109–124.
13. Neher E. (2011). Conductor Versus Conductor. *The Hudson Review*. Vol. 63, No. 4. Pp. 653–660.
14. Picaud M. & Provansal M. (2015). Des cheffes orchestrent le travail. Un regard sociomusicologique. *Transposition* [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2015. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1241> (Accessed 07.03.2024).
15. Ravet H. Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique. AUTREMENT, 2011. 336 p.
16. The sounds of the future. URL: <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/05/classicalmusicandopera3> (Accessed 07.03.2024).
17. Zheng Xiaoying: Gifted Woman Who Gives Music to the Public. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/38463.htm> (Accessed 07.03.2024).
18. Contact. URL: <https://www.kevinputs.com/works/contact> (Accessed 07.03.2024).

THE EXPERIENCE OF CHINESE WOMEN CONDUCTORS IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC PRACTICE

Geng Yinuo – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

It is considered the features of the creativity of women conductors in the context of the history of music are. The prerequisites and difficulties, as well as negative factors in assessing the work of women conductors today are characterised. The significance of Chinese women conductors on the world music scene is established and their contribution to the popularisation of classical music in China and the West is outlined. The works of Zheng Xiaoying, Xiang Zhang, and Tianyi Lu are considered in the context of the problem of interpreting Western orchestral music. It is established that a distinctive feature of Zheng Xiaoying, the first female conductor in China, is the addition of verbal explanations to her performances, which have an educational function. The contribution of Xiang Zhang and Tianyi Lu to the history of world music is to pave the way for women conductors in a number of symphony orchestras in Europe, Australia and the USA, to popularise the music of women composers and to erase gender prerequisites for creativity.

Key words: interpretation, woman conductor, orchestral music, performance, contemporary composers, conduction practice of Zheng Xiaoying, Xiang Zhang, Tianyi Lu, «Connect» by Kevin Putz.

UDC 781.68

THE EXPERIENCE OF CHINESE WOMEN CONDUCTORS IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC PRACTICE

Geng Yinuo – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to study the place of women conductors of Chinese descent and their influence on the world music community.

Research methodology. A number of major publications on this topic in English and French were analyzed. The principles of interdisciplinary discourse, as well as genre-style and interpretive analysis were used.

Results. The article considers the peculiarities of the work of women conductors in the context of the history of music. The prerequisites and difficulties faced by women during their careers as conductors over time are described. Negative factors in the assessment of the work of contemporary women conductors are identified. The significance of Chinese women conductors on the world music scene is established and their contribution to the popularisation of classical music in China and the West is outlined. It is found that in Eastern culture, the significance of the gender gap within the conducting profession is lower than in Western culture, which is associated with the masculinity of the latter. The practice of Zheng Xiaoying, Xian Zhang and Tianyi Lu are considered in the context of the problem of interpreting Western orchestral music. It is established that a distinctive feature of Zheng Xiaoying, the first female conductor in China, is the addition of verbal explanations to her performances, which have an educational function. It has been found that the conducting practice of Xiang Zhang and Tianyi Lu has been brought outside China. Their contribution to the history of world music is to pave the way for women conductors in a number of symphony orchestras in Europe, Australia and the USA, to popularise the music of women composers and to erase gender prerequisites for creativity. The analysis of Xiang Zhang's interpretation of the orchestral opus «Connect» by the contemporary American composer Kevin Putz proves the conductor's skill in building a coherent symphonic canvas with vivid timbre and dynamic contrasts and emphasises the absence of gender identity in the listening experience.

Novelty. The article raises a relatively new issue for Ukrainian musicology related to gender differences in the principles of conducting; it considers the work of unstudied conductors and analyses a work that is new in musicological discourse.

Practical significance. The information contained in this article may be useful for Ukrainian and Chinese musicology in studying the peculiarities of the interpretation of orchestral music.

Key words: interpretation, woman conductor, orchestral music, performance, contemporary composers, conduction practice of Zheng Xiaoying, Xiang Zhang, Tianyi Lu, «Connect» by Kevin Putz.

Надійшла до редакції 7.05.2024 р.

УДК 78.471; 78.2і

ХОРОВИЙ СПІВ У КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ : ТРАДИЦІЇ МОНОДІЇ І ТЕНДЕНЦІЇ ЗАРОДЖЕННЯ БАГАТОГОЛОССЯ

Юань Є. – аспірантка, Львівська національна музична академія
ім. М.В. Лисенка, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-6666-6313>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.776>

irant2007@ukr.net

Розглядаються сукупність факторів заснування в Китаї традиції монодичного співу та впливи японської культури і Заходу на зародження багатоголосого хорового мистецтва. Зроблена спроба систематизації цих аспектів у хронологічній послідовності. Окреслено значення акультуративних процесів у галузі музичної культури як визначальних у становленні хорового співу в Китаї.

Ключові слова: монодія, традиції, естетика, багатоголосся, хоровий спів, міжкультурні впливи.

Актуальність проблеми. Хоровий спів постає однією з наймолодших галузей у китайському музичному мистецтві. В ході історичного розвитку впродовж п'яти тисячоліть китайські пісні існували виключно як монодичне мистецтво. Цьому сприяли природа складання текстів пісень відповідно до інтонаційної специфіки розмовної китайської мови, створення поетичних текстів від першої особи, надмірне багатство в мелодіях ритміки та часті зміни метру, вживання великої кількості мелізмів та пауз. У сукупності ці фактори не передбачали колективного виконання. Виділено значення естетичних поглядів Конфуція стосовно виконання пісень у гранично чистому вигляді – одноголосому, в чому він убачав бездоганність звучання і вищий прояв краси.

Наведена аргументація сукупності факторів дотримання багатовікової традиції одноголосого співу та дослідження впливу акультуративних процесів і міжкультурної комунікації представників Китаю з музичними досягненнями зарубіжних країн видаються особливо важливими для осягнення значення культурно-історичного процесу зародження багатоголосого співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для аналізу специфіки китайських пісень опрацьовано давні поетичні тексти в міфах [5], Антології китайської поезії [1], вислови стосовно ідеального (одноголосого) виконання пісень Конфуція [3]. При дослідженні найбільш ранніх свідчень виконання в Китаї творів багатоголосим хоровим колективом важливою стала праця Цянь Женькана [4]; про перші