

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЕН МЕНВЕЙ

УДК 78.441

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНТЕГРАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СКРИПКОВЕ
МИСТЕЦТВО КИТАЮ**

(на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття)

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

Науковий керівник: **Антонюк Ірина Миколаївна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

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

_____ Чен Менвей

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Чен Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню міжкультурної взаємодії Китаю та Заходу, результатом якої стало розгортання інтегративних процесів, що вплинули на становлення і подальший розвиток національного китайського скрипкового мистецтва. В роботі в контексті історично-музикознавчого аналізу досліджено процес входження скрипки в культурний простір Китаю та історичні етапи розвитку професійного скрипкового мистецтва крізь призму інтеграції європейських традицій.

Аналіз арсеналу дотичних до представленої теми наукових праць щодо шляхів становлення і вагомих здобутків окремих професійних музичних шкіл Китаю – фортепіанної, вокальної, частково духової, та відсутність досліджень про розвиток скрипкового мистецтва з позиції інтегрування в нього європейських традицій спонукала до вивчення окресленої проблематики. Сучасне скрипкове мистецтво є невід’ємною складовою національної музичної культури Китаю, проте в науковій думці залишається не висвітленим дослідження стрижневої проблеми – шляху інтеграції в нього європейських традицій, що сприяли виведенню китайського скрипкового мистецтва до рівня найвидатніших світових музичних досягнень. Ця площина дослідження китайської професійної музичної культури потребує окремого наукового осмислення.

Представлена робота стає ще більш актуальною не лише в сенсі першого дослідження задекларованої ключової проблеми – інтеграції в скрипкове

мистецтво Китаю провідних європейських традицій, зокрема італійських, німецьких, чеських, угорських, французьких та ін., але й у першому дослідженні та доведенні важливої ролі в цьому процесі виконавських та педагогічних традицій скрипалів з України, а отже – у відтворенні картини розвитку національної музичної культури Китаю в усьому розмаїтті її проявів та професійних досягнень. В цьому й полягає актуальність теми дослідження.

Мета роботи полягає в дослідженні та характеристиці інтеграційних параметрів китайського скрипкового мистецтва на етапах його становлення та розвитку. Їх було визначено при сукупному аналізі історично-хронологічних, культуротворчих та мистецьких процесів держави періоду початку XVII – першої половини XX ст., особливостей музичного життя країни, специфіки національної ідеології та ментальної сутності китайського народу.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво Китаю.

Предмет дослідження – становлення та розвиток професійного скрипкового мистецтва Китаю в світлі інтеграційних інтенцій.

Аналіз праць з філософії, історії Китаю, суспільно-політичних та культурних рухів, еміграційних процесів, мистецтвознавчих праць китайських та зарубіжних дослідників з історії та теорії китайської музики і національного скрипкового мистецтва, становлення професійної музичної освіти, літературних праць китайських письменників, матеріалів спогадів сучасників, давніших і сучасних періодичних видань, матеріалів міжнародних конкурсів та фестивалів, афіш, програм концертів та міжнародних конференцій дозволив простежити шляхи проникнення скрипки в Китай, окреслити історичні етапи розгортання тут скрипкового мистецтва, прослідкувати впливи традицій європейських скрипкових шкіл, виділити персоналії найвпливовіших західних виконавців та педагогів і найбільш важливих представників національного китайського скрипкового мистецтва в галузі виконавства, педагогіки і композиторської творчості.

В роботі здійснено періодизацію розвитку скрипкового мистецтва Китаю. Ранній етап визначено від кінця XVI ст., коли з розповсюдженням християнства

в Китаї розгорнулась комплексна діяльність перших європейських місіонерів. Виділено роль перших найважливіших з них – італійців Маттео Річчі, Мікеле Руджері та Теодоріко Педріні, португальця Томаса Перейри, що вперше привезли до Китаю європейські музичні інструменти, в т. ч. й скрипку.

Досліджено зусилля західних місіонерів щодо впровадження в Китаї знань з теорії західноєвропейської музики, перших читань імператорам лекцій на цю тему та починання практики навчання імператорського двору гри на скрипці. Виділено постать португальського місіонера Томаса Перейри, що став співавтором першого китайського підручника про європейську музику «Лю Лу Чжен Йі» (1713) та автором і виконавцем першого створеного в Піднебесній скрипкового твору – Сонати для скрипки і басу.

Зібрано і систематизовано свідчення перших прикладів слухання в Китаї творів європейської скрипкової музики: виконання французьким скрипалем Людовіком Перноном творів Б. Маріні і Дж. Тореллі (1699), Т. Перейрою – Сонати для скрипки і басу (початок 1700-х рр.), організації перших концертних заходів із залученням скрипки; створення перших струнних оркестрів (1701-1708).

Аналіз діяльності німецьких місіонерів у XVIII – XIX ст. дозволив зробити такі узагальнення: Ян Вальтер навчав євнухів співу, гри на європейських музичних інструментах, створив перший придворний струнний оркестр за участі 10 скрипок, 2 віолончелей і контрабасу. Ян Граммон і Карл Гютцлафф брали участь у придворних концертах як скрипалі-солісти і в складі оркестру. Ернст Фарбер уперше запровадив у Китаї освітянські заходи для дівчат, в тому числі й навчання основ європейської теорії музики та гри на музичних інструментах. Прагнучи виховувати молодь нового покоління, разом німецькі місіонери сприяли започаткуванню народної просвіти, яку здійснювали на християнських засадах.

Період від середини XIX ст. – до 1920 р. пов'язується із значною активізацією в сферах геополітичного, економічного та культурного життя Китаю, експансією західними державами, опіумними війнами та укладанням

Нанкінської угоди, наслідками яких стало відкриття кордонів, налагодження торговельних та культурних обмінів, проникнення ідей Просвітництва, початок діалогічного спілкування Китаю із Заходом і засвоєння форм його мистецького життя. Сплеск масових рухів («Рух із засвоєння заморських справ» 1867, «Рух за нову культуру» 1915-1916, «Рух 4 травня» 1919, «Рух за нове життя» 1934) сприяв пробудженню цікавості Китаю до досягнень західної науки, культури та мистецтва, модернізації життя суспільства на всіх рівнях при збереженні конфуціанських положень та власних національних культурних традицій.

Визначено вплив ідеології китайських лідерів на якісні ознаки національної композиторської і виконавської творчості: засвоювати жанри і форми західноєвропейської музики, зберігаючи традиції своєї національної індивідуальності. До теперішнього часу ці засади залишаються пріоритетними в творчості китайських музикантів.

Підсумовано, що вивчення західного досвіду здійснювалось у запозиченні форм його освітньої та концертно-виконавської практики, в здобуванні від середини ХІХ ст. професійної освіти китайських скрипалів у західних фахівців. Першими стали Чжао Няньюй і Му Чжицін – навчалися в англійця Р. Харта і стали першими педагогами Пекінського університету; Тань Шучжень – у голландця Хейста і в чеха Кеніга, став першим скрипалем Шанхайського оркестру і професором Пекінського університету. Систематичне навчання за рубежом розпочалось від 1919 р. У Японії навчались Цен Живун і Є Бо – стали засновниками першої музичної школи з класами скрипки в Шанхаї; в США у професора Госса навчався Ситу Мен Янь – в історію розвитку скрипкового мистецтва увійшов як перший виконавець сольного концерту і перший майстер з виготовлення скрипок у Китаї; в Німеччині у Рімана навчався Сяо Юмей – став засновником Шанхайської консерваторії (1927), першим у Китаї автором підручника «Скрипкова школа» (1927), першого Струнного квартету (1929), в якому спирався на досягнення романтичної європейської музики. Досліджено досягнення найвидатніших учнів Сяо Юмея – Дін Шаньде,

Хе Лутін, Лі Хуаньчжи, що заслужено здобули славу кращих композиторів світу.

Визначено перші скрипкові твори китайських композиторів Лі Сигуана, Ньє Ера, Сіань Сінхая, Ма Сіцуна, в яких спостережено спирання на мелодичні, ладові та ритмічні характеристики національної музики при використанні лексики класичного і романтичного стилів та засвоєння жанрів і форм європейської композиторської творчості. Вивчення західного досвіду сприяло швидкому створенню та розвитку китайської композиторської, педагогічної та виконавської сфер при спиранні на національні традиції і пропагуванні своєї національної музики в світі.

Здійснено аналіз концертної діяльності в Китаї західних скрипалів від кінця XIX – першої половини XX ст.: англійця Р. Харта, голландця Хейста, чехів А. Бромлі, Кеніга, В. Пулкрабека, Й. Подушки. Як найбільш резонансні, виділено концерти майстрів світового рівня: австрійського скрипаля Фріца Крейсlera, американських Яші Хейфеца, Ієгуді Менухіна, італійця Арріґо Фoa, угорця Йожефа Сіґеті, німців Альфреда Віттенберґа та Шимона Гольдберґа, з України – Олександра Могилевського, Єфрема Цимбаліста, Михайла Піастро, Міші Ельмана, Олександра Шаєвського. Досліджено репертуар та вперше опубліковано відгуки про особливості їх індивідуального стилю виконання та інтерпретації. Віднайдено свідчення про зародження в Китаї практики камерно-ансамблевого музикування та проведення в навчальних інституціях майстер-класів Могилевського, Цимбаліста, Шаєвського, Сесилії Хансен.

Етап від 1920-х – до початку 1940-х років охарактеризовано як період формування в Китаї системної професійної освіти скрипалів: від музичних шкіл до відкриття першої консерваторії в Шанхаї (1927) та відділення скрипки в університетах Нанкін, Пекіна, Гуаньчжоу, Хубея, Ченду та ін. За двадцять років у Китаї сформувались усі необхідні передумови для наступного розвитку скрипкового виконавства, педагогіки і композиторської творчості.

Узагальнено, що розвиток скрипкового мистецтва в цих навчальних закладах відбувався за ознаками доцентрової сили, адже методика викладання

скрипки в них являла собою одночасне існування традицій великого ряду провідних західних скрипкових шкіл. Досліджено укладання в цих закладах наукового та методичного доробку провідних західних майстрів у китайських перекладах: праць Байо, Роде, Крейцера, Шевчика, Ауера, Донта, Ямпольського, Янкелевича, а також перших праць китайських авторів: Сяо Юмей «Скрипкова школа», Лінь Яоцзи «Основи скрипкової методики», Ян Баочжи «Моя школа гри на скрипці», Фен Цзикай «Гра на скрипці», «Ввідний музичний курс», Чень Юсінь «Практичні вправи гри гам на скрипці» і «Проблема пальцевої техніки в скрипковій практиці» та ін.

Особливе місце в роботі присвячено дослідженню культурного та мистецького життя 40-тисячної української громади Китаю, в якій уперше виокремлено імена скрипалів з України. В існуючих джерелах їхні постаті фігурували як російських музикантів. При опрацюванні матеріалів архівних газет, журналів, афіш виявлено імена та сфери діяльності українських мистців – письменників, режисерів, акторів, хорових та оркестрових диригентів, піаністів, співаків, інструменталістів, засновників української преси (газети «Шлях до життя», «Чураївка», «Засів», «Молодий Українець»), ватажків українських організацій «Українська Далекосхідна Січ», «Союз Української молоді». Українську мистецьку еміграцію охарактеризовано як винятковий соціально-психологічний та культурний феномен.

У цьому розділі виокремлено персоналії, з'ясовано та реконструйовано найважливіші сторінки творчих біографій скрипалів з України: як активних концертуючих солістів (Могилевський, Цимбаліст, Піастро, Бершадський, Островський, Ястремський, Ерденко (родом з Курської губернії, але тривало працював професором скрипки в Київській консерваторії), єврейських одеситів (Ельман, Лейзерович, Трахтенберг); як артистів симфонічних оркестрів (Джигайло, Добринський, Китайгородський, Халупа, Іщенко, Карась); як учасників струнних ансамблів (Трахтенберг, Дзигар, Погодін); як педагогів. Нерідко вони пов'язували працю скрипаля з культурно-громадською діяльністю. Діяльність скрипалів з України в Китаї мала важливе значення в

збереженні в далекому зарубіжжі української національної музичної культури, в пропагуванні творів українських композиторів, у продовженні власної діяльності як виконавців і педагогів.

Досліджено аспекти діяльності ключових фігур українського скрипкового мистецтва в Китаї та значення їх праці в процесі інтегрування в скрипкове мистецтво Китаю європейських традицій:

Володимир Трахтенберг – як організатор дуже активного концертного життя; як суспільно-музичний діяч (голова Комітету музичних закладів Китаю, засновник першої музичної школи в Харбіні (1921) та Вищої музичної школи (1927), в яких уперше в Китаї запровадив клас камерного ансамблю; як педагог, що виховав плеяду першокласних, відомих у всьому світі виконавців-скрипалів; як художній керівник, соліст і концертмейстер першого Харбінського симфонічного оркестру, до репертуару якого включав твори українських композиторів; як організатор першого в Китаї струнного квартету, що складався з українських музикантів і впродовж 1920-1930-х рр. вважався кращим у Китаї; як засновник в Китаї музичного магазину «Кантилена», в якому організував продаж нот, музичних інструментів та регулярні концерти квартетної музики.

Важливим стало віднайдення в китайських джерелах твердження про Трахтенберга як *родоначальника* скрипкової школи Китаю і лише після нього – визначення Ма Сіцуна як засновника *національної* скрипкової школи. Це положення залишається незмінним до наших днів.

Олександр Дзигар – як блискучий виконавець і пропагандист творів камерної ансамблевої музики. В роботі вперше досліджено творчу біографію скрипаля, його концертно-виконавський репертуар в складі дуетів, тріо та струнних квартетів; як активний учасник суспільного життя української громади – був видавцем журналу «Молодий українець», головою молодіжних організацій «Українська Далекосхідна Січ» та «Союз Української Молоді». Досліджено приклади пропагування Дзигаром у Китаї камерної спадщини українських композиторів (струнний квартет Лисенка). Віднайдено унікальний

факт прижиттєвого виконання дуету для скрипки і фортепіано «Дрібнички» Ярослава Лопатинського.

Доведено, що скрипалі з України долучились до закладання в Китаї потужної виконавської бази, заснування навчальних музичних закладів, відіграли важливу роль в розвитку концертного життя, педагогічної праці, зберігали традиції своєї національної культури, пропагували твори української музики і шляхом привнесення своїх національних традицій сприяли професіоналізації в Китаї скрипкового мистецтва.

Серед здобутків перших найважливіших китайських представників виділено постать Ма Сіцуна, що став першою ключовою фігурою китайської скрипкової виконавської, композиторської творчості та педагогіки і засновником національної китайської скрипкової школи. Його першим серед китайських скрипалів було визнано як *виконавця* вищого ступеню майстерності; як *дослідника* – що став автором актуальних наукових статей і методичних праць; як *композитора*, що першим досконало оволодів західними методами композиції, лексикою європейських музичних стилів, новизною застосування засобів музичної виражальності і виконавських прийомів, які поєднував з прийомами гри і сонорно-кolorистичними характеристиками звучання традиційних китайських струнних ерху та піпи. Підсумовано, що специфіка колористичності його мислення виявилась у посиленні національного відчуття, у вуалюванні пентатоніки в європейських ладах, у специфіці метро-ритмічної перемінності; як *суспільно-музичного діяча* – що заснував ряд спеціалізованих вищих музичних навчальних закладів (Інститут мистецтв ім. Лу Сіня, Китайська академія культури в Тайбеї, консерваторії в Гуанчжоу та Гонконгу); як *педагога* – що на практиці дієво застосував форми європейської системи скрипкової освіти і виховав велику плеяду першокласних скрипалів. Охарактеризовано здобутки найяскравіших учнів Ма Сіцуна, що розвивали його досягнення в сольному та ансамблевому виконавстві, композиції і педагогіці.

Наукова новизна роботи полягає в першому дослідженні

- найбільш ранніх прикладів появи скрипки в культурному просторі Китаю при імператорах Ваньлі і Кансі від 1601 року;
- у встановленні китайських аналогій імен європейських місіонерів як перших музичних діячів в Китаї із Заходу (наприклад, Маттео Річчі – Сіноу; Томас Перейра – Сю Рішен та інших). Це сприяло впорядкуванню належних кожному з них персональних досягнень та уникненню розбіжностей в музикознавчих дослідженнях;
- в систематизації та обґрунтуванні впливів традицій італійської, німецької, чеської, української шкіл, що мали важливе значення в процесі інтеграції їх традицій у виконавську, методико-педагогічну та композиторську скрипкову школу Китаю;
- в першому зібранні імен скрипалів з України, систематизації аспектів їх діяльності та результатів участі в суспільно-музичній, педагогічній, виконавській праці; віднайдено унікальні приклади виконання в Китаї творів української скрипкової музики;
- в визначенні основних напрямків творчих пошуків ряду перших визначних китайських скрипалів.

Тенденцію засвоєння китайськими скрипалями і композиторами європейських традицій при пріоритетному збереженні ознак традиційного національного охарактеризовано як незмінну особливість їх творчого мислення. Інтегрування європейських традицій в скрипкову виконавську, композиторську творчість, методико-педагогічну працю Китаю сприяло піднесенню китайського скрипкового мистецтва до вищих міжнародних стандартів.

Дослідження окресленої проблематики має широке поле для перспектив подальших музикознавчих досліджень. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, застосовуватись в лекційних курсах «Історія скрипкового мистецтва», «Скрипкове виконавство», «Основи скрипкової методики». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення музично-

педагогічних шкіл і тенденцій розвитку скриpkового мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

Перспективними залишаються напрями подальшого вивчення, зокрема, розроблення моделі викладання класу камерного ансамблю, а також матеріалів про діяльність українських скрипалів у Китаї, що знаходяться в архівах Австралії та Південної Америки.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, музична культура, інтеграція, еміграційні процеси, інструментальне мистецтво, виконавство, камерний ансамбль, музична освіта, композиторська творчість.

SUMMARY

Chen Mengwei. The integration of European traditions into the violin art of China (on the example of the musical life of China in the first half of the 20th century) - Qualifying research paper with manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – Musical art. Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of intercultural interaction between China and the West, the result of which was the development of integrative processes that influenced the formation and further development of the national Chinese violin school. In the context of historical and musicological analysis, the work examines the process of the introduction of the violin into the cultural space of China and the historical stages of the development of the professional violin school through the prism of the integration of European traditions.

The analysis of the arsenal of scientific works related to the presented topic regarding the ways of formation and significant achievements of certain professional music schools in China – piano, vocal, partly brass, and the lack of research on the development of violin art from the point of view of integrating European traditions into it prompted the study of the outlined issues. Modern violin art is an integral part of the national musical culture of China; however, in scientific opinion, the study of

the core problem – the path of integration of European traditions into it, which contributed to bringing Chinese violin art to the level of the most outstanding world musical achievements - remains not elucidated. This plane of research of Chinese professional musical culture needs a special scientific understanding.

The presented work becomes even more important not only in the sense of the first study of the declared key problem – the integration of the traditions of the leading European schools, in particular Italian, German, Czech, Hungarian, French, etc., into the violin school of China, but also in the first study and proof of an important role in in this process of performing and pedagogical traditions of violinists from Ukraine, and therefore – in the reproduction of the picture of the development of the national musical culture of China in all the variety of its manifestations and professional achievements. This is the relevance of the research topic.

The purpose of the work is to study and characterize the integration parameters of the Chinese violin school at the stages of its formation and development. The parameters of the integration of European traditions into the violin school of China were determined by analyzing the historical-chronological, culture forming and artistic processes of the state from the beginning of the 17th to the first half of the 20th centuries, the peculiarities of the musical life of the country, the specifics of the national ideology and the mental essence of the Chinese people.

The object of research is the music art of China.

The subject of the research is the formation and development of the professional violin art in China in the light of integrative intentions.

Analysis of works on philosophy, history of China, socio-political and cultural movements, emigration processes, art works of Chinese and foreign researchers on the history and theory of Chinese music and national violin art, formation of professional music education, literary works of Chinese writers, materials of memories of contemporaries, older and modern periodicals, materials of international contests and festivals, posters, programs of concerts and international conferences made it possible to trace the ways of penetration of the violin into China, to outline the historical stages of the development of violin art there, to follow the influences of

the traditions of European violin schools, to highlight the personalities of the most influential Western performers and teachers and the most important representatives of the national Chinese violin art in the field of performance, pedagogy and composer creativity.

The paper provides a periodization of the development of Chinese violin art. The early stage is defined from the late 16th century when, along with the spread of Christianity, complex activities of the first European missionaries unfolded in China. The role of the first and most important of them – the Italians Matteo Ricci, Michele Ruggeri and Teodorico Pedrini, and the Portuguese Tomas Pereira, who brought European musical instruments including the violin to China for the first time – is emphasized.

The efforts of Western missionaries to introduce knowledge of Western European music theory in China, the first readings of lectures on this topic to the emperors, and the beginning of the practice of teaching the imperial court to play the violin are studied. The figure of the Portuguese missionary Tomas Pereira, who became the co-author of the first Chinese textbook on European music "Liu Lu Zheng Yi" (1713) and the author and performer of the first violin composition created in the Celestial Empire – Sonata for violin and bass – is given prominence.

Evidence of the first examples of listening to works of European violin music in China was collected and systematized: the French violinist Ludovic Pernon's performance of works by B. Marini and J. Torelli (1699), T. Pereira – Sonatas for violin and bass (early 1700s), arranging the first concert events involving the violin; the creation of the first string orchestras (1701-1708).

Analysis of the activities of German missionaries in the 18th – 19th centuries allowed us to make the following generalizations: Jan Walter taught eunuchs to sing, play European musical instruments, created the first court string orchestra with the participation of 10 violins, 2 cellos and a double bass. Jan Grammon and Karl Gützlaff participated in court concerts as violinists-soloists and as part of the orchestra. Ernst Farber first introduced educational activities for girls in China, including teaching the basics of European music theory and playing musical

instruments. Striving to educate the youth of a new generation, German missionaries together contributed to the initiation of public education, which was based on Christian principles.

The period from the middle of the 19th century to 1920 is associated with a significant activation in the spheres of geopolitical, economic and cultural life of China, the growing influence of Western powers, the opium wars and the conclusion of the Nanjing Agreement, the consequences of which were the opening of borders, the establishment of trade and cultural exchanges, the penetration of Enlightenment ideas, the beginning of dialogic communication between China and the West and assimilation of the forms of its artistic life. A surge of mass movements ("Movement for the assimilation of overseas affairs" 1867, "Movement for a new culture" 1915-1916, "Movement of May 4" 1919, "Movement for a new life" 1934) contributed to the awakening of China's interest in the achievements of Western science, culture and art, modernization of social life at all levels while preserving Confucian principles and its own national cultural traditions.

The influence of the ideology of Chinese leaders on the qualitative features of national composer and performing creativity is determined: to assimilate the genres and forms of Western European music, preserving the traditions of the country's own national individuality. To this day, these principles remain a priority in the creative work of Chinese musicians.

It is summarized that the study of the Western experience was carried out by borrowing the forms of its educational and concert performance practice, in the acquisition of professional education of Chinese violinists from Western specialists from the middle of the 19th century. The first of them were Zhao Nian Kui and Mu Zhi Qing, who studied under the supervision of the Englishman R. Hart and became the first teachers of Peking University; Tan Shuzhen, who studied with the Dutch Heist and the Czech Koenig, became the first violinist of the Shanghai Orchestra and a professor at Peking University. Systematic study abroad began in 1919. Qen RiWun and Ye Bo studied in Japan and became the founders of the first music school with violin classes in Shanghai; in the USA, Situ Meng Yan studied with Professor Goss

and became the first solo concert performer in the history of China and the first violin maker; in Germany, Xiao Yumei studied with Riemann and became the founder of the Shanghai Conservatoire (1927), the first in China author of the manual "Violin School" (1927), the first String Quartet (1929), basing himself on the achievements of European romantic music. The achievements of the most outstanding students of Xiao Yumei - Ding Shande, He Luting, Li Huanzhi, who deservedly gained fame among the best composers in the world – are studied.

The first violin works of Chinese composers Li Xiguang, Nie Er, Xian Xinhai, and Ma Xicong were identified, in which using the melodic, harmonic and rhythmic characteristics of national music as a base was observed while using the vocabulary of classical and romantic styles and assimilation of genres and forms of European composer's creativity. The study of the Western experience contributed to the rapid creation and development of the Chinese composer, pedagogic and performing spheres while basing on national traditions and promoting their national music in the world.

An analysis of the concert activity of Western violinists in China from the late 19th to the first half of the 20th century was carried out: the Englishman R. Hart, the Dutchman Heist, the Czechs A. Bromley, Koenig, V. Pulkrabek, and J. Podushka. Concerts by world-class masters – Austrian violinist Fritz Kreisler, American Yasha Heifetz, Yehudi Menuhin, Italian Arrigo Foa, Hungarian Jozef Szigeti, Germans Alfred Wittenberg and Shimon Goldberg, Ukrainians Oleksandr Mohylevskyi, Yefrem Tsymbalist, Mykhailo Piastro, Misha Elman, Oleksandr Shayevskyi – were named as the most resonant ones. The repertoire was studied and reviews about the peculiarities of their individual style of performance and interpretation were published for the first time. Evidence of the birth of the practice of chamber-ensemble music making in China and the holding of master classes by Mohylevskyi, Tsymbalist, Shayevskyi, Cecilia Hansen in educational institutions was found.

The period from the 1920s to the beginning of the 1940s was the period of formation of the systematic professional education of violinists in China: from music schools to the opening of the first conservatoire in Shanghai (1927) and the violin

departments at the universities of Nanjing, Beijing, Guangzhou, Hubei, Chengdu, etc. In twenty years, all the necessary prerequisites for the further development of violin performance, pedagogy and composer creativity have been formed in China.

It was concluded that the development of the violin school in these educational institutions took place according to the signs of centripetal force, because the method of teaching the violin in them represented the simultaneous existence of the traditions of a large number of leading Western violin schools. The compilation of the scientific and methodical work of leading Western masters in Chinese translations in these institutions was studied: the works of Bayo, Rohde, Kreutzer, Shevchyk, Auer, Dont, Yampolskyi, Yankelevych, as well as the first works of Chinese authors: Xiao Yumei "Violin School", Lin Yaozi "Fundamentals of violin technique", Yang Baozhi "My violin playing school", Feng Zikai "Playing the violin", "Introductory music course", Chen Yuxin "Practical exercises of playing scales on the violin" and "The problem of finger technique in violin practice", etc.

A special place in the paper is dedicated to the study of the cultural and artistic life of the 40,000-strong Ukrainian community in China, in which the names of violinists from Ukraine are singled out for the first time. In existing sources, their figures appeared as Russian musicians. While handling the materials of archival newspapers, magazines, posters, the names and spheres of activity of Ukrainian artists were revealed – writers, directors, actors, choir and orchestra conductors, pianists, singers, instrumentalists, founders of the Ukrainian press (the newspapers "Shlyakh do zhyttia (The road to life)", "Churaiivka", "Zasiv", "Molodyi Ukrainets (A young Ukrainian)"), leaders of the Ukrainian organizations "Ukrainian Far Eastern Sich", "Union of Ukrainian Youth". Ukrainian artistic emigration has been characterized as an exceptional socio-psychological and cultural phenomenon. In this section, personalities are singled out, the most important pages of creative biographies of violinists from Ukraine are clarified and reconstructed: as active concert soloists (Mohylevskyi, Tsymbalist, Piastro, Bershadskyi, Ostrovskyi, Yastremskyi, Erdenko (he was from Kursk province, but for a long time worked as a violin professor in Kyiv Conservatoire), Jewish Odessans (Elman, Leizerovych,

Trachtenberg); as artists of symphony orchestras (Dzhihakhailo, Dobrynskyi, Kytaigorodskyi, Khalupa, Ishchenko, Karas); as members of string ensembles (Trachtenberg, Dzyhar, Pohodin); as teachers. They often linked the violinist's work with cultural and social activities. The activity of violinists from Ukraine in China was of great importance in preserving the Ukrainian national musical culture far abroad, in promoting the works of Ukrainian composers, and in continuing their own work as performers and teachers.

Aspects of the activity of key figures of Ukrainian violin art in China and the importance of their work in the process of integration of European traditions into the violin school of China were studied:

Volodymyr Trachtenberg – as an organizer of a very active concert life; as a social and musical activist (chairman of the Committee of Musical Institutions of China, the founder of the first music school in Harbin (1921) and the Higher School of Music (1927), in which he introduced the chamber ensemble class for the first time in China; as a teacher who trained a constellation of first-class performers-violinists known throughout world; as the artistic director, soloist and concertmaster of the first Harbin Symphony Orchestra, whose repertoire included the works of Ukrainian composers; as the organizer of the first in China string quartet, which consisted of Ukrainian musicians and was considered the best in China during the 1920s and 1930s; as the founder of the Kantilena music store in China, where he arranged the sale of sheets of music, musical instruments and regular concerts of quartet music.

The fact that the statement about Trachtenberg as the founder of the Chinese violin school was found in Chinese sources became important, and only after this came the identification of Ma Sicong as the founder of the national violin school. This statement remains unchanged to this day.

Oleksandr Dzyhar – as a brilliant performer and promoter of works of chamber ensemble music. For the first time, the paper explores the creative biography of the violinist, his concert and performance repertoire consisting of duets, trios and string quartets; as an active participant in the social life of the Ukrainian community, he was the publisher of the magazine "A Young Ukrainian", the head of the youth

organizations "Ukrainian Far Eastern Sich" and "Union of Ukrainian Youth". Examples of Dzyhar's promotion of the chamber heritage of Ukrainian composers in China (Lysenko's String Quartet) were studied. A unique fact of the lifetime performance of the duet for violin and piano "Dribnychky (Small things)" by Yaroslav Lopatynskyi was found.

It has been proven that violinists from Ukraine participated in creating a powerful performance base in China, played an important role in the development of concert life, participated in the establishment of educational music institutions, the development of pedagogical work, preserved the traditions of their national culture, promoted works of Ukrainian music and by bringing their national traditions contributed to the professionalization of violin art in China.

Among the achievements of the first important representatives of Chinese violin composition and performance, the figure of Ma Sicong, who became the first key figure of Chinese violin performance, composition and pedagogy and the founder of the national Chinese violin school, is singled out. He was the first among Chinese violinists to be recognized as a *performer* of the highest degree of skill; as a *researcher* who became the author of relevant scientific articles and methodical works; as a *composer* who was the first to perfectly master Western methods of composition, the vocabulary of European musical styles, the novelty of using the means of musical expression and performance techniques, which he combined with the techniques of playing and sonorous and coloristic characteristics of the sound of traditional Chinese string erhu and pipa. It is summarized that the specificity of the colorism of his thinking was manifested in the strengthening of the national feeling, in the veiling of pentatonicity in European modes, in the specificity of metro-rhythmic variability; as a *social and musical figure* who founded a number of specialized higher musical educational institutions (the Lu Xin Institute of Arts, the Chinese Academy of Culture in Taipei, conservatoires in Guangzhou and Hong Kong); as a *pedagogue* who in practice effectively applied the forms of the European system of violin education and educated a large constellation of first-class violinists. The achievements of the brightest students of Ma Shitsun, who developed his

achievements in solo and ensemble performance, composition and pedagogy, are characterized.

Scientific novelty of the work lies in the first study

- of the earliest examples of the appearance of the violin in the cultural space of China under the Wanli and Kangxi emperors since 1601;
- in establishing Chinese analogies of the names of European missionaries as the first musical figures in China from the West (for example, Matteo Ricci - Sinou; Tomas Pereira - Xu Richen and others). This contributed to making order in the personal achievements of each of them and avoiding disagreements in musicological research;
- in the systematization and grounding of the influences of the Italian, German, Czech, and Ukrainian schools traditions, which were important in the process of integrating their traditions into the performing, methodological, pedagogical, and compositional violin school of China;
- in the first collection of names of violinists from Ukraine, systematization of aspects of their activity and results of participation in social-musical, pedagogical, performance work; unique examples of works of Ukrainian violin music performed in China were found;
- the main directions of the creative pursuits of a number of the first outstanding Chinese violinists were determined.

The tendency of Chinese violinists and composers to assimilate European traditions while prioritizing the preservation of traditional national features has been characterized as an invariable feature of their creative thinking. The integration of European traditions into the violin performing, methodical-pedagogical, composer school of China contributed to the elevation of Chinese violin art to the highest international standards.

The study of the outlined problems has a wide field for the prospects of further musicological research. The main provisions and conclusions of the dissertation will contribute to deepening knowledge of the history of world musical culture, and can be applied in the lecture courses "History of violin art", "Violin performance", "Fundamentals of violin methodology". The materials of the dissertation can become

the basis for further study of music-pedagogical schools and trends in the development of violin art as well as in teaching historical-musicological disciplines both in China and Ukraine.

The directions of further study, the development of a teaching model for the chamber ensemble class in particular, as well as materials on the activities of Ukrainian violinists in China, kept in the archives of Australia and South America, remain promising.

Key words: violin art, musical culture, integration, emigration processes, national traditions, instrumental art, performance, chamber ensemble, musical education, composer creativity.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації. Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових збірках, затверджених МОН України:

- Чен Менвей. Чинники становлення скрипкового мистецтва у китайській музичній культурі. *Українська музика*. Львів, 2019. Число 3-4. С. 30-36.
- Чен Менвей. Приклади навчання у зарубіжних фахівців на ранньому етапі професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 46. *Музикознавчий універсум*. Львів, 2020. С. 285-296.
- Чен Менвей. Аспекти діяльності видатного українського скрипаля Олександра Дзигара в Китаї в першій половині ХХ ст. *Науковий вісник ОНМА ім. А. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»* Вип. 32, Кн. 1. Одеса, 2021. С. 446-456.
- Чен Менвей. Приклади концертно-виконавської діяльності західних скрипалів у Китаї в першій третині ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Науковий журнал*. Київ, 2023. № 3. С. 328-333.

У закордонних фахових виданнях:

- Chen Mengwei, Botian Pang, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA, 2022. *Rupkatha Journal*, Vol. 14, випуск 2, квітень-червень 2022 р. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v14n2.19>.
Ліцензія : CC BY-NC 4.0. E-ISSN 0975-2935.
ІНДЕКСОВАНО WEB OF SCIENCE, SCOPUS, ERINPLUS, EBSCO.

В опублікованих тезах для конференцій:

- Роль скрипалів з України на ранньому етапі становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 5-6 березня 2020.
- Святкування 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена в Китаї. Міжнародна науково-творча конференція «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст. (до 250-річчя від дня народження Л. ван Бетховена)». Львів, 17 грудня 2020.
- Аспекти діяльності українських скрипалів у Китаї в першій третині XX століття. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 22-23 січня 2021.
- Роль українського скрипаля Олександра Дзигара в музичному та суспільному житті української громади Китаю першої половини XX ст. Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття». Мукачеве, 15-15 квітня 2021.
- Концертно-виконавська діяльність в Китаї скрипалів Заходу XX ст. до другої світової війни. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Одеса, 3-5 травня 2021.

ЗМІСТ

ВСТУП	23
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ	33
1.1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження скрипкового мистецтва Китаю в контексті інтеграційних процесів	33
1.2 Входження скрипки в культурний простір Китаю в умовах міжкультурної комунікації	42
1.3 Перший етап професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю в умовах колоніальної експансії західних держав ХІХ ст.	54
Висновки до першого розділу	64
РОЗДІЛ 2 СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ПРОНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ПЕРІОДУ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	66
2. 1 Курс на вестернізацію мистецького життя Китаю: ранні приклади отримання професійної освіти китайськими скрипачами у зарубіжних фахівців	66
2. 2 Концертно-виконавська діяльність в Китаї західних скрипачів у першій третині ХХ століття	79
2. 3 Інтегрування європейських традицій скрипкового виконавства в китайське традиційне інструментальне мистецтво ХХ ст.	91
Висновки до другого розділу	96
РОЗДІЛ 3 РОЛЬ СКРИПАЛІВ З УКРАЇНИ НА ЕТАПІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ	99
3. 1 Культурне і мистецьке життя української громади в Китаї в першій половині ХХ ст.	99

3. 2 Аспекти діяльності українських скрипалів у Китаї в першій половині ХХ століття	116
3. 3 Значення діяльності Володимира Трахтенберга та Олександра Дзигара в становленні професійного скрипкового мистецтва Китаю ...	122
Висновки до третього розділу	145
РОЗДІЛ 4 СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОФЕСІЙНОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ	147
4. 1 Становлення системи музичної освіти	147
4. 2 Здобутки перших найважливіших представників китайської композиторської та виконавської скрипкової творчості	157
Висновки до четвертого розділу	174
ВИСНОВКИ	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186
ДОДАТКИ	205

ВСТУП

На сучасному етапі розвитку музикознавчої наукової думки активізується увага до вивчення багатоманітної, зрощеної впродовж багатьох віків музичної культури Китаю. Китайське музичне мистецтво належить до найбільш давніх у світовій музичній культурі, що впродовж декількох тисячоліть характеризувалось майже повною ізоляцією від зовнішніх впливів та схильністю розвивати лише власні національні традиції. Особливості шляхів проникнення в простір китайської музичної культури західноєвропейських музичних інструментів, доволі стрімке їх засвоєння і створення впродовж одного лише ХХ ст. великого ряду високопрофесійних виконавських та педагогічних шкіл притягають увагу щоразу ширшого кола дослідників.

Різноманітні проблеми щодо засвоєння і розвитку в Китаї європейського музичного інструментарію, створення китайськими композиторами об'ємного та багатожанрового національного репертуару, шляхів становлення і вагомих здобутків ряду китайських національних виконавських і педагогічних шкіл вже знаходили своїх дослідників у галузях професійних фортепіанної, вокальної, оркестрової інструментальної музики для окремих струнних та духових інструментів. Однак, дослідженню розвитку скрипкового мистецтва в Китаї з позиції інтегрування в нього традицій різноманітних європейських шкіл до цього часу ще не приділялось уваги.

Зацікавленість окресленою проблематикою зумовлюється відсутністю комплексного ґрунтовного наукового дослідження, присвяченого цій проблемі, ні в китайському, ні в українському музикознавстві. Кінцевим результатом тривалого процесу інтеграційної співпраці в сенсі початків ознайомлення, тривалого і дуже поступового осягнення впродовж декількох століть, а потім вкорінення та об'єднання в одне ціле впливів та здобутків західного скрипкового мистецтва стали виведення значущості китайського скрипкового

мистецтва як у своєму національному культурно-історичному континуумі, так і в найвищому міжнародному визнанні її величезних досягнень. Також в межах обраної проблематики дослідницькі пошуки дозволили дещо розширити географію західних впливів на скрипкове мистецтво Китаю. Робота стала ще більш важливою не лише в сенсі першого дослідження інтеграції в скрипкову школу Китаю традицій провідних європейських шкіл, але й у першому доведенні ролі в цьому процесі виконавських та педагогічних традицій скрипалів з України. Окреслені параметри зумовлюють **актуальність** запропонованої теми.

Сучасний рівень розвитку китайського скрипкового мистецтва проектує необхідність вивчення та осмислення тих суспільно-історичних, геополітичних, культурних та мистецьких тенденцій, що були закладені від ранніх етапів його становлення. Відтак, для розуміння поступового впродовж кількох століть вбирання в себе європейських традицій необхідним постає вивчення та узагальнення тих тенденцій, що мали значення для виведення скрипкової школи Китаю до рівня найбільш значних у світовому масштабі. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс у площині проблематики інтеграції європейських традицій в скрипкову школу Китаю досліджено при вивченні філософських, історичних, культурологічних, мистецтвознавчих праць китайських та світових вчених, літературних праць китайських письменників, що долучились до засад європейського просвітницького руху і брали найбільш активну участь у реформуванні всіх сфер життя Китаю.

Параметри інтеграції європейських традицій в скрипкове мистецтво Китаю було визначено при аналізі історично-хронологічних і культуротворчих процесів держави, особливостей її мистецького життя, ідеології та ментальної сутності китайського народу. Зібрання і вивчення значної кількості раних фактів завезення скрипки до Китаю дозволило підсумувати важливість багатоаспектної діяльності західноєвропейських місіонерів у прилученні давньої китайської цивілізації до цінностей і форм мистецького життя Заходу. Важливим етапом визначено період колоніальної експансії Китаю західними

державами в середині XIX ст., результатом якого стало перше в історії імператорської держави відкриття кордонів та істотне розгортання культурних обмінів із Заходом. Період національно-визвольних рухів кінця XIX – початку XX ст. з проголошенням гасел до модернізації всіх сфер життя при збереженні основ конфуціанства в галузі скрипкового мистецтва визначено початком шляху до його професіоналізації. Це узагальнено в розвідках про перші хвилі масового здобуття професійної скрипкової освіти у провідних навчальних інституціях Заходу та в потужному розгортанні концертно-виконавської діяльності в Китаї видатних західних скрипалів.

В осягненні інтегративних процесів у скрипкове мистецтво Китаю вивчення матеріалів Хейлундзянського архіву та матеріалів періодичних видань 1920-х – початку 1940-х рр. сприяло виникненню ідеї дослідження діяльності в цей період українських скрипалів і тих видатних інших скрипалів, що раніше працювали в Україні, але з різних причин опинилися в Китаї. Результатом цієї вельми об'ємної праці стало узагальнення висновків про ознайомлення китайців з кращими зразками скрипкових творів українських композиторів, про чималий вплив українців на розвиток китайської скрипкової школи, привнесення в неї важливих методично-педагогічних традицій і, навіть, традиції масштабного розгортання камерно-інструментального виконавства.

Справжня цікавість китайського соціуму до скрипкової музики і тривала підготовка національних фахівців виявилася в готовності до здійснення вже від початку 1920-х рр. високопрофесійної педагогічної діяльності, виконавської та композиторської творчості і сприяла появі перших національних скрипалів, чий імена гідно вписалися в історію світового скрипкового мистецтва.

Мета роботи полягає в дослідженні та характеристиці інтеграційних параметрів китайської скрипкової школи на етапах її становлення та розвитку.

Поставлена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- визначити теоретико-методологічні засади дослідження розвитку скрипкової школи Китаю першої половини XX ст.;

- реконструювати основні історичні етапи та здійснити культурологічно-мистецтвознавче дослідження розвитку скрипкового мистецтва Китаю в контексті проблематики інтеграційних процесів; визначити вплив колоніальної експансії західних держав у ХІХ ст. та результати курсу на вестернізацію мистецького життя стосовно скрипкового мистецтва початку ХХст.;
- здійснити аналіз шляхів отримання професійної освіти китайських скрипалів та вивести значення концертно-виконавської діяльності в Китаї видатних скрипалів Заходу першої третини ХХ ст.;
- визначити персоналії, дослідити аспекти та значення діяльності скрипалів з України на етапі становлення професійного скрипкового мистецтва та з'ясувати ступінь їх впливу на інтегрування європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю;
- охарактеризувати особливості розвитку китайського професійного скрипкового мистецтва в період першої половини ХХ століття; визначити здобутки перших найважливіших представників китайської композиторської та виконавської скрипкової творчості.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво Китаю.

Предметом дослідження виступає становлення та розвиток професійного скрипкового мистецтва Китаю в світлі євроінтеграційних інтенцій.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до вивчення китайського скрипкового мистецтва першої половини ХХ ст. крізь призму сутності та аспектів впливу європейських традицій на розвиток скрипкового мистецтва Китаю:

- *історико-культурологічний*, що дозволив у хронологічній послідовності простежити основні віхи та динаміку еволюції китайського скрипкового мистецтва крізь призму інтеграційних процесів;

- *джерелознавчо-пошуковий* – для опрацювання китайських та зарубіжних історичних, філософських, літературних, музикознавчих, публіцистичних праць, архівних матеріалів та періодичних видань;
- *аналітичний* – при визначенні інтегративних явищ у скрипковій школі Китаю;
- *музикознавчий* – для аналізу найпоказовіших явищ інтеграції європейських традицій у китайську скрипкову школу;
- *синергетичний* – при розгляді китайського скрипкового мистецтва, що розвивалось у зв'язку із західними константними компонентами.

Також для розв'язання поставлених завдань використовувались ноологічний підхід – для узагальнення продуктів творчої і педагогічної діяльності китайських скрипалів та міждисциплінарний, що застосовувався при вивченні проблеми дослідження на стику музикознавства, літературознавства і культурології.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період XVII – першої половини XX ст., подекуди торкаючись резонансних явищ майбутніх років.

Теоретичну базу дослідження склали праці, пов'язані з усіма вищевказаними аспектами дисертації, серед яких особливо важливими є:

- праці, присвячені дослідженню загальної історії Китаю, реформаційним та еміграційним процесам – Ван Чжичен [16], Л. Говердовська [25], А. Кац [53], Лянь Цичао [84], Т. Манакова [93], Л. Маркізов [94], Г. Меліхов [98], Нариси з історії Китаю [121], О. Непомнін [114], Д. Мартинов [95], А. Попов [127], Й. Прейс [247], Сю Бучен [167], С. Тихвинський [172], Ті Чхуо [173], Ші Фан [224];
- філософського та культурологічного спрямування – С. Абрамова [2], С. Аверінцев [3], М. Каган [49], М. Каретіна [51], А. Ломанов [73], Ю. Лотман [74], М. Римський [136], Р. Русаков [149];
- з мистецтвознавства – Л. Ауер [8], Б. Асаф'єв [7], Бянь Мен [14], В. Григор'єв [28], В. Задерацький [40], А. Іваницький [44], Л. Кияновська [55], Ло Чжихуей [72], Лю Бінцян [75], Лю Сінсін [77], І.

- Ляшенко [86-88], В. Мазель [91-92], Му Цюаньчжи [104], Л. Раабен [133], Д. Рогаль-Левицький [137], О. Самойленко [150], Сун Жуй Лун [157], М. Хай [182], Чжан Кеу [211], Н. Шахназарова [221], Г. Шнеєрсон [225];
- літературні праці китайських авторів Вей Юаня, Лян Шуміна, Лянь Цичао, Фен Гуйфена, Цін Рон Гонга, в традиціях положень яких представлена динаміка культурного розвитку держави, а зокрема й розвитку національного скрипкового мистецтва;
 - з історії китайської музики – П. Анісімова [5], Бянь Мен [13], Ло Цін [71], Лю Цзинчжі [78], Лю Цзюй [79], Лю Шіе Цін [81], Сунь Цзинань [159-160], Фен Веньці [177], Хань Гохуан [183], Цянь Женькан [204], Чан Шоучжун [206], Янь Інью Лю [236];
 - з теорії та історії скрипкового мистецтва – Л. Ауер [8], Ван Чженьї [15], Е. Вітачек [22], Н. Гуральник [30], А. Леман [65], В. Мазель [91-92], Му Цюаньчжи [104-106], К Флеш [180-181], Цянь Женьпін [205], Чен Лінцюнь [208], Чжан Бейлі [210];
 - міжкультурних контактів китайських скрипалів – Є Бо [36], Му Цюаньчжи [104], Хань Гохуан [183], Брендон Жюлі [239], Тао Ябін [168], О. Таскіна [169], Цін Рон Гонг [202], Цянь Женькан [204], Чень Лінцюнь [208], Чжу Бін [213], О. Шевченко [222] та ін.;
 - персоналіям скрипалів, що діяли в Китаї:
 - українських:* І. Антонюк [6], Л. Гінзбург [24], Н. Дроздецька [35], М. Ільвес [43], В. Ідзьо [44], Г. Карась [50], М. Одноріг [117], А. Попок [129], Г. Сідоров [152], В. Черномаз [214-215], І. Ямпольський [229-230];
 - зарубіжних:* Л. Пернон, Р. Харт, А. Бромлі, І. Кеніг, І. Ульштейн, Я. Хейфець, І. Менухін, Й. Сігеті, М. Ельман, Ф. Крейслер [25], [120], Л. Раабен [133; 135], І. Рудичова [148], Сю Бучен [162], Л. Фікс [179], Цзо Чженьгуань [198], Чень Лінцюнь [208], Дж. Брендон [239], Р. Магідофф [244];

китайських: Ван Юйхе [17], Вей Сянь [18], Є Сіан Цюїн [38], Є Юньлі [37; 251], К. Като [52], Ма Сіцун [89];

- дослідження проблематики інтеграційних процесів в музичному мистецтві Китаю – Є. Лебедєв [64], Лі Шиюань [67], Лі Яньлун [68], Й. Прейс [247], Сун Яньїн [161];
- праці з теорії, методики навчання, професійної підготовки музичної освіти, скрипкової педагогіки, виконавства та репертуару – Т. Гайдамович [23], В. Григор'єв [28], Лі Юе [70], Лю Цзюньлі [80], Люй Цзи [82], Ху Іцзюань [192], Хуан Сяньюй [194], Цай Юаньпей [196], Цюй Ва [203], Ян Баочжі [231-232], Ю. Янкелевич [234-235];
- дослідженню китайської композиторської скрипкової творчості – Ван Юйхе [17], Вей Сянь [18], Є Сяан Цюїн [38], Лю Лішань [76], Лю Сін Сін [77], Сунь Цзиньань [158], Сюй Ва [163], Сюй Ля [164], Фен Веньці [177], Хе Лутін [191], Цзін Чіо [200], Чень Ся [209], Ши Ва [223], Я. Біненбаум [238], Є Юньлі [251].

Матеріалами дослідження стали:

- нотні видання творів китайських композиторів;
- матеріали спогадів сучасників В. Белоусової [12], Ляо Фушу [85], Ма Сіцуна [90], Р. Магідоффа [244], Г. Сідорова [152], А. Фоа [36], В. Чорномаза [214], Л. Щербакової [226], Л. Ястребової [169; 170];
- періодичні видання: «Визвольний шлях» (Лондон) [128], «Всесвітній обмін знаннями» (Пекін) [160], «Голос Юефу» (Шеньян) [20], «Далекий Схід» (Харбін) [32; 176], «Журнал Пекінської консерваторії» (Пенкін) [15], «Засів» (Харбін) [41], «Музичні новини» (Ланьчжоу) [112], «Музичний огляд» (Харбін) [107-108], «Рубіж» (Харбін) [33; 122; 140-147], «Самостійна Україна» (Київ) [214], «Світ музики» (Шанхай) [79], «Суспільна газета» (Харбін) [31], «Східний форпост» (Магадан) [43], «Українська діаспора» (Київ-Чикаго) [174], «Харбінський вісник» (Харбін) [184-190], «Шанхайська зоря» (Шанхай) [217-218],

- «Шанхайська громада» (Шанхай) [219], «Щоденна газета» (Нінбо) [38], «Chinanews» [195], «China Today» [233], «The jews of China» [250];
- матеріали міжнародних конкурсів та фестивалів «Весна в Шанхаї», Московського фестивалю молоді та студентів, Міжнародного конкурсу імені Ієгуді Менухіна, Першого Міжнародного конкурсу скрипалів імені П. Чайковського в Москві;
 - програми концертів;
 - матеріали міжвузівських семінарів та міжнародних конференцій;
 - матеріали енциклопедичних та довідникових видань: Біографії китайських композиторів, Большая советская энциклопедия, Велика китайська енциклопедія, Композитори України та Української діаспори, «Славетні люди Харбіна», Словник термінів міжкультурної комунікації, Словник Брокгауза і Ефрона, Музична енциклопедія, словники китайської музики, The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

Ступінь дослідження проблематики. При дослідженні інтеграційних процесів одними з базових праць є наукові роботи Г. Карась, А. Попка, І. М'язової, Му Цюаньчжи, Сун Яньін, Цянь Женькана, Цянь Женьпіна. Можемо констатувати, що комплексне дослідження професійної скрипкової школи Китаю в світлі інтеграції в неї європейських традицій, що посприяла її становленню, розвитку і тріумфальному утвердженню як однієї з високопрофесійних і найбільш потужних скрипкових шкіл світу, дотепер ще не знаходило своїх дослідників. Заглиблення в цю проблему зумовило потребу глибшого осмислення передуючих початку ХХ ст. історичних, геополітичних, соціокультурних та мистецьких процесів для дослідження впливів європейських традицій на скрипкове мистецтво Китаю.

Наукова новизна дослідження. Представлена дисертація є першим досвідом цілісного вивчення проблеми інтегрування європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю. У роботі *вперше*:

- при вивченні перших ранніх прикладів появи скрипки в культурному просторі Піднебесної віднайдено дещо давніший факт ознайомлення з нею китайцями в 1601 р. за часів правління попередника Кансі, імператора Ваньлі;
- встановлено китайські аналогії імен окремих європейських місіонерів як перших музичних діячів в Китаї із Заходу: Маттео Річчі – Сіноу; Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь; Томас Перейра – Сю Рішен; Фердинанд Вербіст – Нан Хуа Жен. Уникнення існування в музикознавчих джерелах різних імен західних місіонерів дозволило впорядкувати знання про належні кожному з них важливі персональні досягнення, в т. ч. й щодо становлення в Китаї скрипкового мистецтва;
- при аналізі шляхів розвитку китайського скрипкового мистецтва систематизовано та обґрунтовано впливи традицій італійської, німецької, чеської, української, російської шкіл, що мали важливе значення в процесі інтеграції їх традицій у виконавську, методико-педагогічну та композиторську скрипкову школу Китаю;
- зібрано та систематизовано імена широкого представництва в Китаї скрипалів з України, конкретизовано аспекти їх діяльності та результати участі в суспільно-музичній, педагогічній, виконавській праці; досліджено особливості виконавського репертуару; обґрунтовано важливість внеску скрипалів з України в становленні і наступному розвитку скрипкового мистецтва Китаю; віднайдено унікальні приклади виконання в Китаї творів української скрипкової музики;
- визначено основні напрямки творчих пошуків перших визначних китайських скрипалів.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема № 6 «Музичне виконавство: теорія, історія, практика».

Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13. 11. 2020).

Структура дисертації. Робота складається із вступу, чотирьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 212 сторінок, із них основного тексту – 186 сторінок. Список використаних джерел включає 252 найменування, із них 91 – іноземними мовами.

Практичне значення результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Історія української музичної культури», «Історія скрипкового мистецтва». Матеріали дисертації можуть бути вельми корисними для студентів струнно-смичкового та музикознавчого факультетів музичних навчальних закладів. Підсумки роботи обґрунтовують основні аспекти впливу інтеграційних процесів європейського скрипкового мистецтва в скрипкову школу Китаю. Результати праці можуть стати поштовхом для подальших наукових пошуків у сфері світового скрипкового мистецтва.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

1. 1 **Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження скрипкового мистецтва Китаю в контексті інтеграційних процесів**

В історії розвитку багатоманітної за формами, жанрами і традиціями музичної творчості Китаю скрипкове мистецтво належить до унікальних явищ. Перші зустрічі китайців із скрипкою зафіксовані ще наприкінці XVI ст., але узагальнення накопиченого практичного досвіду поколінь, сприйняття та втілення величезних досягнень світового скрипкового мистецтва в китайській музичній культурі почали знаходити своє відображення лише від перших десятиліть XX ст. Від цього часу, пройшовши всього лише столітній шлях розвитку, в сучасному континуумі китайське скрипкове мистецтво стало невід'ємною часткою національної культури і ствердилось у світовому музичному просторі як самобутнє високопрофесійне явище.

Для вивчення послідовності історичних етапів входження скрипки в музичне життя Китаю, проникнення та засвоєння традицій Заходу і тривалого шляху до професіоналізації національного скрипкового мистецтва Китаю було здійснено аналіз великого масиву друкованих музикознавчих, історичних, літературних, літературознавчих, автобіографічних, періодичних, довідкових, архівних та інтернет-джерел, на підставі якого було визначено основні параметри інтеграційних процесів у китайському скрипковому мистецтві. Визначено три основні напрями його розвитку: історичний – при вивченні передумов становлення скрипкового мистецтва Китаю в хронології соціокультурних та історичних процесів, культурологічний – при розгляді культуротворчих процесів, мистецтвознавчий – при дослідженні динаміки розвитку скрипкового мистецтва.

Для виявлення ранніх факторів входження скрипки в інструментальний простір Китаю було використано матеріали праць китайських музикознавців Лю Цзюя (1985) [81], Му Цюаньчжи (2019) [107; 108], Сі Чженгуань (1988) [152], Тан Сяоліна (2005) [167], Тао Ябіна (1994) [169], Хань Гохуана (1990) [184], Цянь Женьпіна (2001) [206], Чень Лінцюня (1995) [209], збірки праць під редакцією Шан Юе [123] та праць європейських істориків і музикознавців Н. Абрамової [2], Я. Йірена (2016) [234], О. Лемана (1993) [67], Д. Мартинова (2016) [97], С. Мірбта (1910) [103], Л. Олійник (2018) [120], А. Попова (2001) [128]; про перші в Китаї підручники з європейської музики – Бянь Мен [13; 14]; про приклади навчання імператора Кансі в західних місіонерів Ф. Вербіста, Т. Перейри, Т. Педріні – Му Цюаньчжи [107], Чжоу Веньцзю [121]. В сукупності аналіз цих праць дозволив систематизувати і підсумувати найбільш ранні факти завезення скрипки до Китаю місіонерами і зробити висновки про входження скрипки в культурне і мистецьке життя Китаю від XVI ст. не, як про це відзначається в усіх існуючих джерелах, при імператорі Кансі, але за часів правління його попередника Ваньлі; про значення діяльності перших місіонерів М. Річчі М. Руджері Т. Перейри, Т. Педріні, Ф. Вербіста, яке полягало в розповсюдженні на теренах Китаю християнства, про їх роль у «відкритті» Китаю зовнішньому світові і прилученні давньої цивілізації до західних цінностей.

Вивчення сукупності матеріалів виявилось особливо важливим для систематизації імен та конкретних особистих здобутків європейських місіонерів, яким у Китаї було надано свої аналогії: Маттео Річчі – Сіноу (*Sinou*), Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь (*Luo Ming Jian*), Томас Перейра – Сю Рішен (*Xu Risheng*), Фердинанд Вербіст – Нан Хуа Жен (*Nan Huai Ren*). В ряді випадків функціонування подвійних імен та незнання, що мова йде про одну й ту ж особу призвело в музикознавстві до певного хаосу при виясненні історично важливих фактів належності їх здобутків, наприклад – про авторство деяких найбільш ранніх музично-теоретичних праць європейців «Liulu

Zhengyi» Т. Перейри як Сю Рішена, переклади місіонера Руджері як Ло Мін Цзяня.

Аналіз праць С. Мірбта (1910) [103], Т. Кляйна (2005) [249], Ляо Чунсяна (1996) [87], Тан Сяоліна (2005) [167] сприяв систематизації знань про діяльність у Китаї наступної хвилі впродовж XVIII – XIX ст. німецьких місіонерів Я. Вальтера, Я. Граммона, К. Гютцлаффа, Е. Фарбера (*Färber*), що переслідували мету ширшої просвіти китайського населення, в т. ч. й ознайомлення з європейським скрипковим мистецтвом шляхом навчання євнухів гри на скрипці, створення придворних оркестрів із включенням скрипок, першого виконання французьким скрипалем Л. Перноном у Китаї творів Б. Маріні, Дж. Тореллі, Дж. Перголезі.

Важливим матеріалом для усвідомлення величезних змін у суспільному, економічному, геополітичному та мистецькому житті Китаю другої половини XIX – початку XX ст. стали праці Л. Кате [243], А. Ломанова [75], Ю. Лотмана [76], О. Маслова [98], Му Цюаньчжи [106], О. Непомніна [116], С. Тихвинського [173], літературні праці китайських ідеологів Вей Юаня [19], Лянь Цичао [86], Фен Гуйфена [179]. Їх вивчення сприяло глибшому розумінню та узагальненню грандіозних змін у китайському суспільстві внаслідок колоніальної експансії Китаю західними державами, ширшого відкриття кордонів, розгортання торгівельних та культурних обмінів, розвитку економіки та інтенсифікації на всіх рівнях зв'язків із Заходом. Означені праці сприяли визначенню теоретико-методологічних засад дослідження скрипкового мистецтва Китаю в концептуальному полі міжкультурної комунікації. Цей період, що позначився потужними хвилями організації масових рухів («Рух із засвоєння заморських справ» (1867), «Рух за нову культуру» (1915-1916), «Рух 4 травня» (1919), апогеєм яких став «Рух за нове життя» (1934), що сприяли початку осмислення значення європейського Просвітницького руху, досягнення основ західної філософії, результатів західних національно-визвольних рухів та відкритості Китаю до діалогічного спілкування (в т. ч. культурного та мистецького) із Заходом. В сукупності зміни в мисленні китайського соціуму

посприяли початку модернізації життя держави на всіх рівнях, яку розуміли як перенесення на китайський ґрунт сучасних індустріальних взаємин, проведення реформ в економіці, політичному, суспільному житті, в науці, культурі та мистецтві. В галузі скриpkового мистецтва цей період став початком шляху до професіоналізації.

У скриpkовому мистецтві на зламі XIX – XX ст. взяття курсу на вестернізацію виявилось в започаткуванні все більш масового здобуття професійної освіти в найбільш потужних музичних центрах зарубіжжя чи в іноземних фахівців, що працювали в Китаї, та в розгортанні в великих китайських містах концертно-виконавської діяльності скрипалів Заходу.

Панорамну картину отримання професійної освіти в зарубіжних фахівців дозволило скласти вивчення праць насамперед китайських дослідників Цін Рон Гонга, Цянь Женькана, Цянь Женьпіна, Чень Лінцюня, Хань Гохуана, Му Цюаньчжи та матеріалів «Суспільної газети». Му Цюаньчжи відзначила важливість ролі християнських громад як культурних центрів у пропаганді європейської музики, заснуванні перших музичних шкіл та оркестрів [104, с. 16]. Цянь Женьпін і Хань Гохуан – про створення 1849 р. в Шанхаї першого симфонічного оркестру, 1885 р. в Тяньцзині зусиллями англійського скрипаля Р. Харта вперше виключно з китайських виконавців струнного оркестру і такого ж у Шанхаї 1907 р. під проводом німця Р. Бака [206; 184]. Цянь Женькан – про відкриття 1908 р. при одному з шанхайських інтернатів музичної школи зі струнним оркестром із включенням до його складу дев'яти скрипок [205, с. 39].

Цін Рон Гонг уперше вказав китайцям на масштабне «відкриття важливих вікон» у світ, на необхідність в курсі модернізації держави масово прямувати за знаннями на Захід – це в швидкому майбутньому зробить Китай цивілізованим і процвітаючим [203]. Першими серед скрипалів стали Чжао Няньюй і Му Чжицін, які в 1880-х рр. навчалися в англійця Роберта Харта, пізніше саме вони стали першими педагогами скрипки на музичному відділенні Пекінського університету [205, с. 46]; Тань Шучжень навчався в голландського скрипаля Хейста [209, с. 34] і чеха І. Кеніга. В числі перших навчатись за кордоном (у

Японію) виїхали Тань Шучжень, Цен Живун, Цао Жучзінь і Є Бо [106,17-18]. В 1910-х рр. в Німеччині навчався Сяо Юмей. Китайські дослідники Вей Янь, Ло Цінь, Лю Сін Сін, Тао Ябін, Ян Баочжі відзначали про засвоєння ними західних методик навчання, особливостей європейських національних скрипкових шкіл, сольного та ансамблевого репертуару [20; 73; 79; 169; 233] і потім швидкого поширення цих знань на Батьківщині. 1915 р. в Шанхаї і Харбіні після повернення з Панами відбулись перші в історії Китаю сольні концерти китайського скрипаля Ситу Мен Яня [32, с. 8].

Ряд важливих факторів оприлюднили європейські дослідники: Брендон Жюлі – про багатонапрямну діяльність в Китаї Р. Харта [240], А. Потапова – про ініційований Цай Юаньпеєм 1912 р. початок офіційного запрошення до Китаю європейських фахівців [132], О. Таскіна – про діяльність на півночі Китаю великої кількості скрипалів зі Східної Європи [170].

Широку панораму концертної діяльності кращих європейських скрипалів у Китаї відтворено при аналізі матеріалів китайської періодики: щотижневика «Музичний огляд» про концерти від 1871 р. англійця Р. Харта, від 1916 р. чехів І. Кеніга та В. Пулкрабека [110; 111]; газети «Рубіж» про концерти 1923-1931 рр. австрійця Ф. Крейсlera, американців Я. Хейфеца та І. Менухіна [142-148]; з опублікованих спогадів скрипалів Г. Сидорова [153], Ма Сіцуна [92], А. Фoa [38], художниці Л. Ястребової [170; 171], журналіста Р. Магідоффа [245] докладно реконструйовано репертуар найбільш показових виступів кращих скрипалів Європи і США, що відбулися в Китаї впродовж перших десятиліть ХХ ст., підкреслено про могутній резонанс у музичних колах концертів впродовж 1920-1930-х рр. Й. Сігеті, Є. Цимбаліста, Я. Хейфеца, Ш. Гольдберга, М. Ельмана, М. Ерденка, М. Піастро, І. Менухіна, О. Могилевського, Сесилії Хансен та багатьох інших. Аналіз праць Яна Йірена [234], Сю Бучена [163; 251], Му Цюаньчжи [107], Чень Лінцюнь [209], Чан Шоучжуна [207], Й. Прейса [248], А. Каца [53], віце-президента Національної академії державного управління, доктора наук А. Попка [131], Р. Русакова [150] дозволив докладно відтворити творчі події та узагальнити відомості про діяльність у сфері скрипкового

мистецтва найактивніших мистецьких діячів єврейської громади Шанхая в першій третині ХХ ст. та впорядкувати хронологію подій біографій зокрема скрипалів А. Фоа та А. Віттенберга.

В аспекті досягнення інтегративних процесів у скрипкову школу Китаю зосередження на вивченні давніх і сучасних китайських періодичних джерел, спогадів сучасників та музикознавчих праць китайських і зарубіжних дослідників сприяло заглибленню в цю проблему значення діяльності українських скрипалів та скрипалів, що були народжені або до від'їзду в Китай працювали в важливих музичних центрах України. В матеріалах Хейлундзянського архіву (архіву російської громади 1910 – початку 1940-х рр.) серед матеріалів про російських музикантів у контексті педагогічної праці чи виконавської творчості з життя російської громади віднаходились крупинки інформації про діяльність в Китаї великої кількості українських скрипалів (в документах архіву їх ідентифіковано як росіян). Виявлення неторканого раніше пласту інформації і повна відсутність попередніх досліджень (фрагментарно про діяльність деяких з них упоминається в працях О. Говердовської і О. Таскіної, але позиціонуючи як російських) спонукало присвятити цьому ракурсу окремий найбільший розділ дисертації. В результаті, особливо важливою та новаторською за змістом, що подекуди межує навіть з евристичними знахідками, стала праця над Третім розділом «Роль скрипалів з України на етапі становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю».

Для цього при дослідженні було здійснено аналіз великого масиву різноманітних текстових документів та афіш першої третини ХХ ст.: матеріалів тогочасної преси – газет «Суспільна газета [32], «Рубіж» [142-148], «Харбінський вісник» [185-191], «Шанхайська громада» [220], «Шанхайська зоря» [219]; журналу «Музичний огляд» [110; 111]; частково вцілілих поодиноких номерів українських газет та журналів «Далекий Схід» [33; 177], «Визвольний шлях» [130], «Засів» [42]; сучасних періодичних видань «Голос Юефу» [20], «Народна музика» [117], «Самостійна Україна» [215], «Східний форпост» [44]; пізніше опублікованих спогадів і статей ряду митців та педагогів

[52; 86, 92; 153; 166; 199; 215; 225]. Багато важливої інформації було виявлено при аналізі праць китайських дослідників Лю Шіе Ціна «Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908 – 2008» [83], в якому представлено програми великої кількості концертів за участі українських скрипалів (їх прізвища подано як російських), матеріали праці Сун Жуй Луна про китайсько-українські музичні зв'язки [158]; праць українських істориків В. Ідзьо [46], А. Попка [131], В. Трощинського [175], В. Чорномаза [215; 216], О. Шевченка [223], досліджень про єврейські громади Л. Маркізова [96], М. Римського [138], Р. Русакова [150], Л. Фікса [180] в сфері китайсько-українських (нерідко подано як російських) суспільно-політичних та культурних взаємин; праці Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття», присвяченої систематизованому аналізу діяльності українських музичних громад та окремих її представників у Китаї [50]. Матеріали цих видань було доповнено при опрацюванні афіш із зазначенням імен солістів та оркестрантів, програм концертів [59], статей збірки «Діалог двох культур» [6], довідника «Композитори України та Української діаспори» А. Мухи [115], Енциклопедії історії України [129], збірки статей Університету «Львівський Ставропігон» [46], праці авторів шанхайської консерваторії «Еммануїл Меттер та його друзі [102], довідково-біографічних видань «Славетні люди Харбіна» Мен Жуо Хуа [101], «Біографії китайських композиторів» Сян Яньїєна [166], серед матеріалів якого віднаходились факти свідчень спільної діяльності китайських та українських скрипалів, китайської музичної енциклопедії [109]. Вивчення цих матеріалів дозволило виокремити персоналії значної кількості українських скрипалів, що здійснювали в Китаї дуже насичену педагогічну діяльність, концертну як сольні виконавці або в складі симфонічних оркестрів та камерних колективів.

Окремий спеціальний підрозділ присвячено дослідженню титанічної праці українця Олександра Дзигара (народжений в Харбіні; батьки – з Погребіщенської волості (Вінницька обл.) і скрипаля єврейського походження з України Володимира Трахтенберга (народився в Одесі; батьки – з міста

Кременець) як таких, що найбільш промовисто і багатозначно продовжували в Китаї здійснювати активну діяльність як скрипалі і в підсумку заклали важливі підвалини для подальшого стрімкого розвитку професійного китайського скрипкового мистецтва. Аналіз комплексу віднайдених матеріалів дозволив виявити різнобічність аспектів їхньої діяльності, докладно відтворити найяскравіші та найважливіші сторінки творчих біографій як виконавців, педагогів, палких популяризаторів творів української скрипкової музики, як видатних суспільно-музичних і навіть суспільно-політичних діячів, підсумувати результати праці і довести важливість їх великого внеску в розвиток професійного скрипкового мистецтва Китаю.

При дослідженні засвоєння європейських традицій на етапі становлення професійної національної скрипкової школи впродовж перших десятиліть ХХ століття було зосереджено увагу на особливостях організації системи навчання і здобутках перших найважливіших представників китайської композиторської та виконавської скрипкової творчості. Цьому сприяло вивчення праць П. Анісімової [5], В. Белоусової [12], В. Креадера [63], Лі Юе [72], Чжана Кеу [212], Янь Інью Лю [237], перших навчально-методичних робіт та підручників китайських скрипалів Сяо Юмея, Лінью Яоцзи, Яна Баочжи, Фен Цзикая, Ке Чженхе. Важливими для вивчення окресленої проблеми стали російськомовні праці останніх років Ху Іцзюань (2010) [193] та Му Цюаньчжи (2018) [107]. Виділено статті Лю Цзюньлі про перші високопрофесійні зразки формування національного репертуару для скрипки [82], в якій авторка зосереджується на прикладі творчості Ма Сіцуна, виділяючи його як ключову фігуру в становленні китайської скрипкової музики; Лю Сін Сін про перші скрипкові твори китайських композиторів [79]; Ло Чжихуея про влаштування перших концертних виступів китайських сольних виконавців [74] і в цьому контексті – частково матеріали праць Лю Бінцяна [77] та Чжан Бейлі [211].

Щодо сучасних україномовних публікацій, виділимо статті Я. Стеньшевського (1988) [156] і професора Таньшаньського університету Лю

Бінцяна «Метаморфози китайського постмодерну і творчість композиторів КНР» (Одеса, 2021) [77].

З праць, присвячених окремим аспектам китайського скрипкового мистецтва виділимо дослідження Лі Яньлуна «Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга» (Львів, 2021) [70], в центрі уваги якого знаходиться скрипкова творчість першого китайського композитора, основоположника китайської скрипкової школи Ма Сіцуна. В цій праці автор досліджує його скрипкову творчість в аспекті стильової та жанрової специфіки і концептуалізації феномену китайської скрипкової музики крізь призму творчості композитора в контексті діалогу культур Сходу і Заходу. Особливо важливими з нашого погляду є узагальнення автора щодо стилістики творчості Ма Сіцуна – вибудови конструктивного діалогу між китайською ерху і європейською скрипкою, спостереження про «розширення образно-художніх концепцій та жанрового кола за рахунок етнолокальної образності», про кореспондування з тенденціями «нової хвилі» та авангардних течій – імпресіонізму, символізму, неофольклоризму, урбанізму тощо, «зумовлених зустрічним рухом Сходу і Заходу» [70, с. 16].

Матеріали про життя і творчість Ма Сіцуна систематизовано при опрацюванні особистих спогадів скрипаля [91; 92], біографів та дослідників його творчості Янко Біненбаума [239], Є Юньлі [252], Ван Юйхе [17], Вей Сяня [18], Сунь Цзинань [160], Чень Ся [210], Г. Шнеєрсона [226], Ши Ва [224], матеріалів видання «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [244], на підставі яких систематизовано виконавський репертуар Ма Сіцуна, жанри і твори скрипкової композиторської спадщини, участь в міжнародних конкурсах та фестивалях, особливості стилістики. На підтвердження ознак останньої запропоновано розгляд Сюїти для скрипки і фортепіано «Амей».

Результатом опрацювання обраних матеріалів стало виокремлення творчих досягнень Ма Сіцуна як першого найбільш важливого представника в

сфері скрипкового мистецтва Китаю та розгляд основних досягнень найбільш яскравих його учнів – Лін Яоцзі, Лю Юсі, Чень Юсіня.

1. 2 Вхідження скрипки в культурний простір Китаю в умовах міжкультурної комунікації

Скрипка постає одним з найпоширеніших у світі музичних інструментів, проте в Піднебесній вона з'явилась доволі пізно – лише на початку XVII ст., а право на професійне функціонування в музичному просторі Китаю завоювала собі лише на початку XX ст. В той час, коли в Європі скрипка як професійний інструмент використовувалась вже від кінця XV ст., а її конструкція в середині XVI ст. відповідала сучасним стандартам¹ і впродовж XVII ст. для неї вже було створено об'ємний сольний виконавський репертуар², Китай у цей час лише розпочинав знайомство з цим інструментом. Винятковість та унікальність скрипки криються, насамперед, у найближчій серед усіх інших європейських музичних інструментів близькості її звучання до людського голосу. Цей фактор, а також неосяжні можливості емоційних градацій скрипки та нагадування звучання і способів гри на деяких китайських струнних (ерху, піпа, цинь) стали визначальними в приверненні уваги китайців до неї вже на ранньому етапі її входження в культурний простір Піднебесної.

Беручи до уваги одну з найпоширеніших теорій про східне коріння виникнення скрипки – як вважають провідні органологи та музикознавці – від арабського ребабу³ (що виник значно давніше і вже від XII ст. в різних

¹ У сучасну конструкцію скрипка сформувалась завдяки праці майстра Андреа Амати (1535 – 1611, м. Кремона). Амати вважається родоначальником спадуючої школи скрипкових майстрів. Найбільш ранній існуючий документ про виготовлення ним скрипок датований 1576 роком [250]. На шляху вдосконалення конструкції інструмента важливу роль відіграв сучасник Амати, Гаспаро де Сало (1540 – 1609) з північного італійського м. Брешия. Його упоминають як «майстра скрипок» ще в 1568 р. [250].

² Найбільш ранніми високопрофесійними стали твори Б. Маріні (1596-1665), Дж. Легренці (1626-1690), А. Страделли (1644-1682, А. Кореллі (1653-1713), Дж. Тореллі (1658-1709), Дж. Тартіні (1692-1770), П. Локателлі (1695-1764) та ін.

³ Ребаб – триструнний смичковий інструмент арабського походження з круглим корпусом та отвором на деці для резонування. У працях органологів і в теоріях синтезу ребаб вважають одним з передвісників італійської віоли, а пізніше й скрипки (viola, violino) як результату модифікації ряду давніших інструментів, зокрема народів Сходу [67, с. 11; 29, с. 62]. Також прототипами скрипки вважають середньовічні іспанський фідель і німецьку роту. В процесі еволюції злиття усіх трьох

конструкторських модифікаціях та назвах зустрічався в культурі ряду народів Близького і Далекого Сходу), пізнє знайомство китайців зі скрипкою сприймаємо в історії її розповсюдження територіями Китаю як примху долі. Це пояснюємо віковою закритістю Піднебесної держави від зовнішніх впливів і результатом особливостей національної ментальності – схильністю розвивати (щодо музичного інструментарію зокрема) мистецтво виключно власних традиційних інструментів.

Дослідження ранніх факторів входження скрипки в інструментальний універсум Китаю має важливе значення в сенсі усвідомлення та розуміння послідовності історичних етапів на шляху професіоналізації національного скрипкового мистецтва Китаю.

Завезення європейських музичних інструментів до Китаю вперше спостерігається в кінці XVI ст. на півдні в Макао⁴ – портовому місті на південному узбережжі країни. Території міста Макао (тоді Аомень) і прилеглих до нього земель на той час знаходились під португальською управою і від XVI ст. були базовою територією поселення європейських місіонерів. У 1582 р. туди приїхали засновники першої єзуїтської місії в Китаї італійці Маттео Річчі (1552-1610) і Мікеле Руджері⁵ (1542-1607). Ідеєю місіонерської діяльності єзуїтів було показати схожість вчення конфуціанства та християнства, поширювати основи християнського вчення на Далекому Сході і відкидати буддизм. Для швидшого та результативнішого виконання своїх завдань місіонери вивчали китайську мову, звичаї, правила поведінки та культурні традиції китайців і власним прикладом святості життя схилили їх до прийняття своєї ідеології. Проте відзначимо, що європейські колонізатори в своїх впливах на Китай вбачали насамперед економічну та геополітичну користь.

інструментів утворилась віола [22; 139. У 1962 р. праця Д. Рогаль-Левицького була перекладена китайською і видана в Пекіні].

⁴ Макао – сучасна назва південного китайського адміністративного центру. Від часів місіонерської діяльності М. Річчі і М. Руджері до 1999 р. місто було центром португальської колонії і мало назву Аомень.

⁵ Маттео Річчі і Мікеле Руджері – католицькі місіонери, що одними з перших працювали на території материкового Китаю. Річчі в Китаї більше відомий під іменем Сіноу; Руджері вважається засновником європейської синології. У Китаї відомий як Ло Мін Цзянь.

Розповсюдження християнства в Китаї було зумовлене й новими потребами китайської нації в умовах того часу. Духовна місія християнських місіонерів відіграла важливу роль на шляху встановлення та підтримки взаємин Китаю із Заходом, його «відкриття» зовнішньому світові і прилучення давньої цивілізації до західних цінностей. Проте, активність європейських місіонерів не обмежувалась лише релігійною діяльністю: вони яскраво демонстрували власну обізнаність у сфері природничих, мовних, технічних та мистецьких наук, що на цьому етапі сприяло підтримці європейцями китайських імператорів і встановленню найширших контактів з ними.

Зокрема, Маттео Річчі став автором перших європейсько-китайських словників, уперше знайомив китайців із західною філософією, математикою, саме йому належить першість у створенні карти існуючих царств Піднебесної та в ознайомленні китайців з «Новим світом». Бажаючи не бути сприйнятим як чужинець, він носив вбрання вченого-конфуціанця і проповідував принципи доброчесності та гуманізму.

На шляху поступового вкорінення в Китаї християнського вчення стало лояльне, а найчастіше особливо прихильне ставлення китайців до інших релігійних вірувань, що несуть гуманістичні і духовні традиції. В Макао Річчі написав книгу «Про дружбу» («Гуан Юй Йо Цін», 关于友情, 1595), яку китайці сприйняли схвально і пізніше навіть багато разів перевидавали [97]. 1601 року Річчі переїхав до Пекіна, де згодом досяг великого впливу при імператорському дворі. Також результатом його місіонерських зусиль в Пекіні стало спорудження першого християнського храму – Собору Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії (1605), якого до теперішнього часу китайці називають по-своєму: «Собор біля воріт Сюаньбу» [242]. Про наслідки поширення ним християнства в Піднебесній промовляє будівництво наступного (знову з дозволу імператора) Собору Святого Павла в Макао, відкриття якого відбулось невдовзі після смерті Річчі 1640 р. В цих храмах він відразу запровадив проведення літургій з інструментальним супроводом. Серед значної кількості в

Піднебесній християнських місіонерів Річчі став найшановнішим з них, а китайці вже за життя надали йому своє прізвисько Сіноу (Західний мудрець).

Разом з іншими європейськими атрибутами саме Річчі і Руджері вперше привезли до Китаю декілька музичних інструментів, серед яких були клавесин, маленький орган і, що виявляється найважливішим у контексті нашого дослідження – скрипку [99].

Про це відзначає китайська музикознавиця, доцент Тайчжоуського університету (провінція Аньхой) Му Цюаньчжи: «Вперше скрипку до Китаю завіз саме італійський місіонер М. Річчі в другій половині XVII ст. за часів правління імператора Кансі» [106, с. 11-12], що правив Китаєм у 1661-1722 рр. В праці Сі Чженгуаня (*Si Zhenguan*, 1988), що досліджував музичне життя двору Кансі, знаходимо таку думку: «Серед музичних інструментів, які він [Річчі – Ч.М.] возив із собою, було багато західних інструментів, включаючи клавесин і струнні. Ми не впевнені, що скрипка з'явилась у Китаї ще до нього, але знаємо точно, що західні інструменти, подаровані ним, включали принаймні скрипку. Тобто – в кінці династії Мін скрипка вже була в Китаї» [152, с. 40].

В працях дослідників історії Китаю та біографів китайських імператорів доби Мін нами виявлено дещо давніший приклад зустрічі китайців зі скрипкою, що відбувся за часів правління попередника Кансі – імператора Ваньлі⁶ на самому початку XVII ст. – в 1601 р. Хоча стиль царювання Ваньлі історики характеризують як «жорстко тоталітарний, з яскраво вираженими тенденціями до ізоляціонізму» [194, с. 14], все ж його правління в Китаї відзначається як яскрава доба «Великого процвітання» китайської імперії, стабілізації політичного та економічного життя, розквіту ремесел і збільшення населення до 100 мільйонів осіб. Також історики відзначають, що Ваньлі особливо ставився до розкоші, коштовних подарунків та улаштування пишних церемоній з музикою, і що «... відкриття гробниці Ваньлі за пишністю її оздоблення конкурує навіть із гробницею Тутанхамона» [194, с. 37].

⁶ *Wanli* (1563-1620); правив Китаєм від 1601 р. до кінця життя.

Переїхавши 1601 р. з Макао до Пекіна, Річчі був прийнятий імператором Ваньлі у Пурпуровому палаці і в якості дарів підніс йому привезені разом з Руджері музичні інструменти [99]. Щоправда, історики відзначають й те, що Ваньлі не прийняв ці дари, бо вважав їх «даниною західного варвара» [134]. Проте, він дозволив Річчі та іншим місіонерам працювати в Пекіні, здійснювати свою місіонерську діяльність і навіть періодично виділяв на їхні справи чималі кошти. Привезену ж до Пекіна скрипку пізніше віддали на потреби християнського Храму Успіння Пресвятої Богородиці⁷ [95, с. 32], спорудженого за участі місіонера з Португалії Томаса Перейри.

Ваньлі став першим серед китайських імператорів, хто, хоча й лише візуально, але вже зустрічався зі скрипкою. Про його цікавість до західних інструментів і музичних здобутків Заходу промовляють такі важливі аргументи:

По-перше, на цікавість Ваньлі до них вказує його підтримка єзуїтської місії Маттео Річчі (Сіноу). Завдяки зусиллям Річчі «двір імператора Ваньлі став слухачем унікального виконання оди Горація хором євнухів у супроводі клавесину» [242]. Професор Шанхайської консерваторії Цянь Женькан констатував, що «це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, де прозвучав твір європейської музики» [205, с. 129]. Важливими видаються також накази Ваньлі своєму придворному оточенню «навчатися всього іншого в Сіноу і в Сю Рішена» [140, с. 79].

По-друге, духовний наставник Ваньлі, Томас Перейра (*Thomas Pereira*, 1645-1708) китайці називали його Сю Рішен, *Xu Risheng*) очолював при дворі свого імператора улаштування музичних заходів. Для них він писав музичні твори, використовуючи інструменти, що були в його розпорядженні, і намагався вдосконалити китайську музику шляхом залучення своїх знань з європейської теорії музики.

Китайські дослідники (серед них Чжан Жао) вказують на появу за часів династії Мін, зокрема за часів правління Ваньлі, об'ємного музично-теоретичного трактату в чотирьох частинах під назвою «Лю Лу Чжен Йі» (*Liulu*

⁷ Православний Храм Успіння Пресвятої Богородиці було споруджено в Пекіні в кінці 1690-х рр. Первісний вигляд храму не зберігся.

Zhengyi). Цю працю вважають першою спробою укладання китайської музичної енциклопедії; в ній уперше зафіксовано матеріали з європейських музичних книг; працю вважають першою спробою впровадження в Китаї основ знань з європейської теорії музики. Її змістом стали описи палацового музичного життя і стислий виклад музично-теоретичних знань античного Китаю.

1713 р. за наказом наступника Ваньлі, імператора Кансі, придворні музиканти Вей Тінчжень, Мей Юечен і Ван Ланьшен зробили редакцію текстів з цієї давньої книги. Так з'явилися перші три томи праці, яким Кансі дав назву «Лю Лу Чжен Йі»⁸.

В першому томі придворний музикант Чжу Зай Ю (*Zhu Zhai Yu*) описав дванадцятизвукову систему «люй»; у другому було здійснено описи палацового музичного інструментарію; третій том присвячено описам знань з європейської теорії музики (про нотний стан, спосіб нотації, сольфеджування), привезених до Китаю в період 1670-1745 років португальцем Перейрою та італійцем Теодоріко (Теодорікус) Педріні [57]. Перейра читав у пекінському палаці лекції з теорії західноєвропейської музики. Документи вказують на те, що 1678 р. рішенням Пекінського суду його було призначено спеціальною посадовою особою при імператорському дворі для поширення музичних знань. Цього ж року Перейра особисто написав третій том до «Лю Лу Чжен Йі», який присвятив виключно питанням музичної теорії: поясненню нотного стану, запису нотними знаками мелодії, акордів та гармонічних з'єднань [117, с. 9]. Праця вважається найдавнішою опублікованою книгою про роз'яснення в Китаї теоретичних основ європейської теорії музики і стає офіційним свідченням знайомства китайців із нотним станом вже понад 300 років тому.

Четвертий том з'явився 1746 р.: музиканти Юнлу (*Yung Lu*) і Чжан Чжао (*Zhan Zhao*) здійснили в ньому опис музичних інструментів і зробили записи

⁸ Зробити український переклад назви «Лю Лу Чжен І» доволі складно, оскільки цей запис здійснено давньою китайською мовою. В буквальному перекладі: «Лю Лу» – давній інструмент, який використовували в ансамблевій грі для корекції звуку; «Чжен» - старовинна зброя, або «урочистий». Пізніше цей термін використовували як метафоричний для описів придворного етикету. Сучасною мовою «чжен» можна перекласти як «правильне тлумачення» або «використання темпераменту».

(давнім ієрогліфічним способом) текстів музичних партитур декількох зразків церемоніальної музики – танців і пісень часів династії Цін [57].

Серед інших заслуг Перейри відомим також постає факт його сприяння в закладанні одного з перших у Пекіні християнського собору – Храму Успіння Пресвятої Богородиці своєму наступникові, італійському місіонерові Педріні. Під час повстання іхетуанів («загонів справедливості і порядку проти іноземного втручання») 1900 р. цей храм було зруйновано і реконструйовано лише 2008 р. [95, с. 109]. В теперішній час він залишається єдиним діючим християнським храмом у Пекіні і одним із найважливіших туристичних центрів столиці. Праця ж Мікеле Руджері «Переклади місіонера Перейри (Сю Рішена)» стає першим трактатом музично-теоретичної тематики китайською мовою, до якої імператор Ваньлі виявив справжню цікавість і схвалив ознайомлення свого придворного оточення з її текстами [242].

Наголошуючи, крім іншого, на особливу важливість музичної діяльності португальського місіонера і досвідченого музиканта Томаса Перейри слід роз'яснити, що в Китаї його ще за життя називали Сю Рішен. За здійснення місіонерської діяльності, постійне роз'яснювання в народі окремих, співзвучних християнському, етико-філософських положень конфуціанського вчення та справедливу працю в пекінському суді, в знак особливої поваги китайського населення і для полегшення вимовляння ними складного імені місіонера (головним чином складність полягала в вимовлянні в прізвищі двох звуків «р»), Перейрі було надано китайське ім'я Сю Рішен. Ми вже зустрічали приклади надання за особливі заслуги китайських імен європейським місіонерам: Маттео Річчі – Сіноу (*Sinou*), Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь (*Luo Ming Jian*), Томас Перейра – Сю Рішен (*Xu Risheng*), Теодоріко Педріні – Лу Чжен (*Lu Zhen*), Фердинанд Вербіст – Нан Хуа Жен (*Nan Huai Ren*). Подібна практика органічно прижилась і поширилася в Китаї, швидко перетворившись у традицію і продовжуючись дотепер. Зауважимо, що існування подвійних імен (а точніше незнання, що мова йде про одну й ту ж постать) вносить певний хаос при в'ясненні історично важливих фактів – що ж кому належало. Тривале

продовження подібної ситуації призвело до плутанини щодо чіткої фіксації історичних фактів. У нашому дослідженні виявлення цього парадоксу допомогло чіткіше встановити і розмежувати здобутки (щодо скрипкового мистецтва Китаю зокрема) ключових особистостей Заходу і Сходу, а також дало можливість зрозуміти, чому, наприклад, до теперішнього часу не існує опублікованої жодною європейською мовою найбільш давньої з відомих музично-теоретичних праць європейця Томаса Перейри. Створена китайською мовою під авторством Сю Рішена, вона дотепер залишалась невідомою західним дослідникам.

Подібна ситуація тривало була перешкодою й для дослідження музикознавцями діяльності в Китаї окремих інших визначних музичних діячів із Заходу⁹. В сучасну добу, коли інтенсивно розгортається діяльність в дослідницькому полі «Захід – Схід» в усіх галузях знань, з'явилась можливість розкрити багато нових історичних фактів і ситуацій.

Один із наступних після Ваньлі імператорів, Кансі¹⁰, залишив по собі славу особливого шанувальника мистецтв і першого китайського імператора, що охоче на практиці знайомився з європейськими музичними інструментами та творами для них. Кансі відзначався покровительством наукам та мистецтвам і, вперше в історії китайської культури – справжньою великою увагою до

⁹ Як приклад продовження традиції перейменування імен європейських діячів на китайський манір, наведемо зразок дослідження діяльності видатного білоруського співака і педагога Володимира Шушліна (1896-1978). Як і колись Томас Перейра, він проживав і працював у Китаї понад 30 років (1924-1956). Шушлін чудово опанував китайську, був солістом Харбінської опери, працював педагогом Хебейського університету та Шанхайської консерваторії. Та лише на початку XXI ст. стало відомо, що Шушлін і Су Ши Лін – це одна й та ж особа. За життя Шушліна називали Су Ши Лін і дослідники до недавнього часу вважали першим *китайським* педагогом академічного співу. Білорус Володимир Шушлін уперше розпочав працю інтеграції в Китаї традиції італійської школи співу і став засновником у Піднебесній потужної національної вокальної школи. Серед його найбільш відомих учнів були Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Шень Сян та ін., яких у вокальній культурі донині вважають одними з кращих світових майстрів академічного співу. Ефективність методично-педагогічної школи Шушліна, про що довела дослідниця Сун Янінь, знаходимо в «досягненнях його послідовників у світовій культурі ... вже в четвертому поколінні» [162, с. 39-48].

¹⁰ Кансі (*Kangxi*, правив Китаєм у 1661-1722 рр.) – імператор, що правив Китаєм найдовше (61 рік), увійшов в історію китайської держави як мудрий політик, дипломат і один з кращих адміністраторів. Його називають символом добробуту і «золотим віком» Китайської імперії. Стиль керівництва Кансі відзначався покровительством наукам та мистецтвам і великим зацікавленням культурними надбаннями Заходу. В знак підтвердження підтримки європейських місіонерів Кансі видав 1692 р. «Указ про віротерпимість», що дозволяв китайцям приймати християнство, а місіонерам – обертати їх у християнство.

мистецьких надбань не лише своєї держави. Прагнучи знань, він навчався в приїжджих місіонерів: у фламандського теолога Фердинанда Вербіста (1623-1688) – музики, геометрії, астрономії та філософії (Вербіст навіть зробив переклади для Кансі китайською мовою ряду праць Арістотеля); продовжив вивчення цих наук у португальця Томаса Перейри – єзуїта, музиканта, астронома і математика, який ще від 1673 р. проживав у Пекіні і працював головним радником та перекладачем при його дворі; досягаючи глибші знання з музичної науки, навчався в італійського місіонера і композитора Теодоріко Педріні [107; 121; 125; 242].

Кансі вважається першим серед китайців, хто серйозніше звернув свою увагу на європейську музичну культуру. Тексти наданих імператорові лекцій Перейри і Педріні, а також окремі, цитовані в китайському перекладі тексти з європейських музичних книг і згадуваної вище праці «Лю Лу Чжен І» за його наказом було зібрано в теоретичний трактат [125], який китайська дослідниця Бянь Мен визначає як перший у Китаї підручник про європейську музику [14, с. 131]. Надзвичайно важливим видається її висновок про «особливе значення релігії, яка в умовах перетину дуже віддалених Східної і Західної цивілізацій виступила головним стрижнем міжкультурних контактів» [13, с. 2].

Навчаючись особисто у Вербіста, Перейри і Педріні, Кансі став також першим імператором, що сприяв ознайомленню свого придворного оточення з творами європейських композиторів і вперше почав організовувати при своєму дворі концертні заходи із залученням європейських музичних інструментів. Саме за роки його правління в Пекіні вперше почули гру на клавійному інструменті клавесині, а згодом й на скрипці.

Поява в Китаї християнських місіонерів поклала початок переходу держави до «нової епохи» в різних сферах, у т. ч. – й в культурному житті та музичному побуті. Ранні приклади знайомства китайців зі скрипкою вже вказують на певне зацікавлення цим європейським інструментом, проте ще не дають підстави стверджувати про запровадження систематичного навчання гри на ній та подальших перспектив її засвоєння.

В періоди правління імператорів Ваньлі і Кансі ще не просліджуються фактори системного входження європейської скрипки в культурний простір Китаю. Проте, ці ранні, зафіксовані в документах факти підтверджують про особливе замилювання (хоча поки лише тільки придворною елітою) надзвичайною наспівністю і технічними можливостями «заморської» скрипки, що так нагадувала китайцям звучання їхньої національної ерху¹¹. Певна зовнішня і тембральна схожість обох музичних інструментів, їх близькість до звучання людського голосу, а також можливості скрипки відтворювати властиві ерху надто тужливі емоційні настрої пояснюють, чому в ході історії в порівнянні з іншими інструментами європейського симфонічного оркестру скрипка була найприродніше сприйнята китайцями.

На ранньому етапі входження скрипки в культурний простір Китаю діяльність західних місіонерів стала визначальною. Цей процес відбувався дуже повільно. Поодинокі згадки про виконання духовних творів, що відбувались у споруджених християнських храмах інструментальними ансамблями з національних інструментів стають важливими свідченнями першого приєднання до їх складу європейської скрипки.

Наприклад, китайський дослідник Тао Ябін наводить приклад включення скрипки до інструментального супроводу хорового богослужіння музикантом Людовіком Перноном, що першим серед європейських скрипалів приїхав до Пекіна з Парижу [169, с. 98]. Пернон приїхав до Пекіна 1686 р. і працював при дворі Кансі двадцять років. Тао Ябін стверджує, що саме він як скрипаль брав участь у виконанні богослужінь в християнських храмах Пекіна, і що саме він уперше привіз до Піднебесної ноти скрипкових творів (дослідником згадано лише авторів – Б. Маріні і Дж. Тореллі). В 1699 р. він дав перед двором Кансі

¹¹ Ерху – двохструнний смичковий інструмент, один з найбільш популярних у Китаї, був запозичений в давні часи від північних кочових народів. Перші відомості про нього зустрічаються в книзі XIII ст. «Юань ши» («Історія династії Юань», 1280-1368). Завдяки дуже м'якому й виразному тембру, що нагадує людський голос, у народі його називають «китайською скрипкою». На ерху легко можна досягнути бездоганного і безперервного легато. Цьому сприяє унікальний спосіб звуковидобування: ерху має дві металеві струни, які знаходяться в середині смичка – поміж дерев'яною тростиною і кінським волоссям. Таким чином, звуки можна видобувати обома боками смичка, наканіфоленого спеціальним способом, та притискання пальцями струн, не торкаючись грифу.

свій перший концерт як скрипаль-соліст [169, с. 99; 247, с. 12]. Тао Ябін також відзначає зацікавлення Кансі «динамічним та емоційним стилем гри» на скрипці Пернона [169, с. 99] і про дозвіл імператора на створення в Пекіні «... разом з іншими представниками християнської духовної місії першого в Китаї оркестру, що проіснував до 1708 р.» [169, с. 99]. Серед традиційних китайських інструментів до складу цього оркестру вперше було залучено скрипку.

Від 1702 р. в Пекіні працював місіонер і вельми обізнаний музикант та композитор з Італії, вже згадуваний Теодоріко Педріні. Понад 40 років він слугував при дворі Кансі і ще двох наступних імператорів, що після Кансі змінювали один одного. В Пекіні Педріні створив і виконав власну сонату №3 в двох частинах для скрипки і басу. Професорка Му Цюаньчжи відзначає: «Завдяки діяльності І. Бове, Т. Педріні, Л. Пернона та ін. у Китаї з'явилися перші струнні оркестри, ноти скрипкових творів і почали організовуватись концерти за участі скрипалів-солістів» [106, с. 12].

Наступний важливий період поширення скрипки в Китаї пов'язується із діяльністю від середини XVIII ст. німецьких місіонерів. Китайський історик Юе Фен особливо виділяє значення їх праці в період 1716 – 1858 рр., а німецький дослідник і церковний історик Карл Мірбт наголошує, що на відміну від попередників «німецькі місіонери переслідували мету *народної просвіти* на християнських засадах і виховання нового покоління молоді» [103, с. 4]. В числі найважливіших серед них були Ян Вальтер, Ян Граммон, Карл Гютцлафф та Ернст Фарбер.

Ян Вальтер (*Jan Walter*, 1701-1768), музичні ініціативи якого особливо підтримував владний і жорстокий імператор Цяньлун (*Qianlong*, правив Китаєм у 1735-1794 рр.). Цяньлун, як і його найбільш визначні попередники Ваньлі і Кансі, теж надавав особливої уваги влаштуванню пишних придворних розваг з музикою. За роки його царювання Вальтер зумів особливо інтенсивно розгорнути в Пекіні активну музичну діяльність: навчав євнухів співу та гри на європейських музичних інструментах. Згодом це дало йому можливість створити придворний оркестр, до складу якого, крім інших інструментів,

увійшли 10 скрипок, 2 віолончелі і контрабас [107, с. 37]. Після смерті Вальтера від 1768 р. цим оркестром керував наступний німецький місіонер Ян Граммон (*Jean Grammon*, роки життя не встановлено). Китайський дослідник Ляо Чунсян наводить цікавий факт: «Основним центром музичного життя був імператорський двір... . 1776 р. під керівництвом Граммона в палаці Ціан Лон було виконано оперу Н. Піччіні «Чеккіна» [87, с. 102]. Проведення такого заходу дає підстави зробити висновок не лише про значно вищий у цей час рівень можливостей виконання придворними співаками творів європейської музики, але й про залучення до оркестрів більшої кількості європейських музичних інструментів та кваліфікованих інструменталістів.

Карл Гютцлафф (*Karl Gutzlaff*, 1803-1851, перший лютеранський місіонер) працював головним перекладачем при дворі імператора Гуансюя (*Guang Xu*, правив Китаєм у 1875-1908 рр.). Гютцлафф був членом щойно створеного в Пекіні «Товариства розповсюдження корисних знань», працював над перекладом Біблії китайською, навчав імператора латини, італійської, брав участь у придворних музичних заходах як музикант, що «мав скромні навички гри на скрипці» [249].

Від 1865 р. в Пекіні його змінив інший німецький місіонер Ернст Фарбер (*Ernst Färber*, 1839-1899), який присвятив свою працю вивченню історії та культури Китаю, перекладам європейської духовної літератури китайською та гри на скрипці. Як скрипаль-аматор, він виконував для імператорського двору невеличкі музичні твори, серед яких особливо подобалась п'єса Дж. Перголезі «Арія для скрипки» [140, с. 68]. Переклад Біблії Фарбером був неперевершеним, багато разів перевидавався і наприкінці XIX ст. став іноземною книгою, яку читали в Китаї найбільше [168, с. 5]. Крім іншого, Фарбер став відомим як зачинатель запровадження в Китаї освіти для дівчат [140, с. 192].

Розповсюдження християнства в Китаї стало важливим не лише в сенсі розповсюдження ідеї про близькість вчень християнської та конфуціанської етики, ширшого відкриття надбань далекосхідної держави зовнішньому світові, пришвидшення її входження в еру «нового часу» і важливим чинником на

шляху становлення реформаторського руху, але й на чимдалі стійкішому просуванні на теренах Піднебесної європейського скрипкового мистецтва.

1. 3 Перший етап професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю в умовах колоніальної експансії західних держав XIX ст.

Отже, після реалізації комплексної діяльності християнських місіонерів, перших акцій завезення до Китаю європейських скрипок, створення першої праці китайською мовою про засади європейської теорії музики, здійснення ряду публічних концертних виконань творів у супроводі струнних ансамблів та сольної скрипкової музики і формування декількох оркестрів із поступовим збільшенням залучення скрипок, від середини XIX ст. в Китаї спостерігаються початки дій до професіоналізації скрипкового мистецтва.

Відзначимо, що в цьому знову визначальними стали саме політико-економічні, геополітичні та ідеологічні передумови. Проте, коли в XVII – XVIII ст. визначальна роль відводилась ідеологічній та геополітичній сферам, то від середини XIX ст. просування скрипкового мистецтва теренами Піднебесної більшою мірою залежало від характеру розвитку економіки та зовнішнього політичного життя держави. В результаті активного розгортання цих процесів підвищилась цікавість різних верств китайського населення до здобутків Заходу в усіх сферах діяльності, зокрема – й у музичному мистецтві.

Точкою відліку входження в першу фазу професіоналізації скрипкового мистецтва відзначаємо 1842 р., коли після поразки Китаю в Першій опіумній війні з Великою Британією було укладено Нанкінську угоду. Одними з результатів Угоди стали довічне (як вважалося на той час) володіння британцями островом Сянган, де знаходилось одне з найбільших на той час китайських міст – Гонконг. Крім вже раніше існуючого порту на півдні в місті Кантон, що до 1842 р. залишався єдиним пунктом сполуки Китаю із зовнішнім світом, на територіях його морського узбережжя відбулось відкриття потужних інших чотирьох портів: на Заході – у Шанхаї, на південному Заході на узбережжі Китайського моря – в Нінбо і на узбережжі Тайванської протоки – в

містах Фучжоу та Сяміні. Наслідком відкриття цих портів стала можливість значніше інтенсифікувати зв'язок Китаю із Заходом. Також від цього часу британські торговці на тривалий час отримали виключне право здійснювати закупівлю товарів у Китаї, розповсюджувати її світом та енергійно продавати тут власну різноманітну продукцію.

Торгівельний обмін уперше дуже істотно посприяв розвитку культурних обмінів між Піднебесною і Заходом. У результаті ширшого відкриття китайських кордонів сюди почали значно активніше приїздити представники найрізноманітніших видів діяльності: торговці, промисловці, будівельники, мандрівники, географи, колекціонери, художники тощо, які завозили сюди предмети своєї культури, а з Китаю, окрім традиційних чаю, шовку та прянощів вивозили багато предметів декоративно-ужиткового мистецтва: фарфор, мальовничі сувої, домашнє приладдя, книги, ювелірні вироби, деякі музичні інструменти та ін. Головною метою торговельної діяльності британців став продаж і розповсюдження китайськими землями опіуму (це розпочалось ще від 1820-х рр. і набуло особливої інтенсивності після Нанкінської угоди). Торгівля опіумом приносила Великій Британії величезні прибутки, а Китаю – руйнування господарства. Здавалося б, що такі заходи Британії повинні були б призвести до повного поступового зубожіння китайського населення та регресу суспільства.

В результаті двох Опіумних воєн (тривали в періоди 1839-1842 і 1856-1860 рр., а їх головною метою було розхитати суверенітет Цінської династії¹²), Китай було розділено на сфери впливу між двома найбільшими західними державами – Великою Британією і Францією. В колах китайських ідеологів розпочалась боротьба поглядів: що в умовах, які постали, є важливішим для Китаю? – «перетворитися на колонію іноземних держав і втратити самобутність великої нації, чи сприйняти ідеї варварів?» [174, с. 11].

Нанкінська угода, результатом якої стало відкриття ряду великих міст Китаю для іноземної торгівлі (поки що, головним чином, з Великою Британією

¹² Все ж позитивним результатом цих воєн стало скинення на початку ХХ ст. Цінської династії і утворення республіканського Китаю.

та Францією), сприяла пришвидшенню відкриття шляхів його експансії іншими державами. Зокрема, вже до кінця 1840-х рр. були підписані подібні угоди зі США, Францією, Бельгією, Швецією та Норвегією. Досліджуючи історію Китаю доби Цін, історик О. Непомнін зауважує, що «угода з Францією додатково передбачала право католицької Церкви на місіонерську діяльність в Китаї [116, с. 56], а музикознавець Му Цюанчжи робить висновок, що «це означало закінчення ізоляції Китаю від Європи. ... Великій кількості іноземців було дозволено проживати в портових містах» [106, с. 17].

Кабальні умови, в яких опинилась велика Цінська імперія, все ж дуже позитивно вплинули на культурний і мистецький розвиток Китаю. Прибуття сюди великої кількості іноземних фахівців посприяло стрімкому розвитку промисловості, торгівлі, містобудівництва, банківської справи, а також ознайомленню та ширшому засвоєнню досягнень європейських наук. В результаті вперше розпочалось інтенсивне діалогічне спілкування Китаю із Заходом, засобами якого відбувалось пізнання, взаємозбагачення та взаємопроникнення культур. Діалогічне спілкування культур, за висловленнями філософа Ю. Лотмана призводить до «обміну порціями інформації», до змін у трактуванні протистояння філософії і релігії та модернізації життя під впливом західного досвіду [76, с. 198-202].

Незважаючи на істотну географічну віддаленість і майже полярну сутність ментальних та світоглядних установок у трактуванні релігійних та філософських положень, саме в ході цих подій почало відбуватись проникнення в китайську культуру «сутнісного сенсу інших культур [вислів Ю. Лотмана; 76, с. 198]. В Китаї почала складатись саме та актуальна ситуація, коли в результаті політичних процесів було покладено початок проникнення в свідомість китайців переосмислення цінностей Заходу. Зокрема це проявилось в ознайомленні та осмисленні прогресивними китайськими індивідуумами основ західної філософії, значення європейського Просвітницького руху та результатів західних національно-визвольних рухів. Із порівняно значним відкриттям кордонів у Китай почали проникати і засвоюватися й мистецькі

форми життя Заходу та, зокрема, його досягнення в сфері музики. Разом це сприяло запровадженню і поступовому подальшому поширенню професійних форм музичної творчості.

В процесах культурних обмінів важливе значення має дивовижна асимілююча сила китайської культури та ментальна сутність китайської нації – швидко навчатись і переймати краще від інших. Про нагрілу необхідність вивчення і переймання досвіду інших культур сміливо писав ще в середині XIX ст. в праці «Ілюстрований трактат про заморські країни» (1842) китайський мислитель і письменник Вей Юань: «Вчитися у варварів їхніх передових технологій з тим, щоб тримати їх під контролем» [19, с. 24].

Як свідчення результатів поступу, від 1860-х років до Першої японсько-китайської війни (1895) в Китаї спостерігається початок організації різних товариств і масових рухів. Першим серед найважливіших став «Рух з засвоєння заморських справ» (洋务运动). Його виникнення (1867) було спричинено прагненням пришвидшення китайцями в другій половині XIX ст. проведення реформ у різних галузях – в економіці, політичному та суспільному житті, в науці, культурі та мистецтві [126]. В культурі це позначилось на захопленому вивченні іноземних мов, творів західної художньої та філософської літератури (особливо доби Просвітництва – праць Р. Декарта, Д. Дідро, Дж. Локка), вивчення мистецьких творів, серед яких уперше спостережено захоплення малярськими роботами Н. Пуссена, літературними – Ж.Б. Мольєра та Й.Ф. Гете, в яких прогресивні китайці відкривали співзвучні для себе ідеї торжества розуму та обов'язку над почуттями.

На цьому етапі проведення реформ відбувалось поки ще не в директивному аспекті, а лише на рівні перших свідомих кроків прогресивних мислителів та їхніх дій у прилученні китайців до європейської культури. В швидкому майбутньому наслідки впливів «Руху із засвоєння заморських справ» позначилися й на реформуванні музичного життя китайської держави.

Серед мислителів цього першого «Руху» виділяються постаті двох видатних політичних діячів, письменників і вчених Вей Юаня (*Wei Yuan*, 1794-

1856) і Фень Гуйфена (*Fen Guifeng*, 1809-1875). Вони першими серед китайців ще від 1850-х рр. розпочали роботу над створенням енциклопедичних праць з географії, економіки, поширювали знання про політичні інститути, економічні і, навіть, мистецькі тенденції ряду зарубіжних держав, робили багато перекладів китайською європейських літературних творів. «Так вони *поєднували* заклики до відродження могутнього Китаю з ідеалами модернізації, яку розуміли як перенесення на китайський ґрунт не лише сучасних індустріальних взаємин, але й соціальних та культурних порядків» [98, с. 19]. В умовах, коли в прагненні швидшої модернізації Китаю поширювалось багато виступів про відхід, або й повну відміну конфуціанства, Вей Юань і Фень Гуйфен першими гостро відреагували на подібні заклики. Розуміючи необхідність розробки ідеї оновлення Китаю, ідеї вивчати і сприймати досягнення чужих культур, вони поширювали заклики збереження основоположної китайської традиції, говорячи: «пожертвуйте сливкою заради персика – завжди поступайтеся в малому заради отримання більшого» [98, с. 19; 24]. Гідними шанування вони вважали лише три традиційних китайських вчення: конфуціанство, буддизм і даосизм, а Конфуція вони вважали тим, хто вже в дуже далекі часи створив модель державного улаштування, здатну втілитися в життя за наявності певного рівня духовного розвитку суспільства.

Після завершення Опіумних воєн Вей Юань (його вважають «першою людиною в сучасному Китаї, який відкрив очі і побачив увесь світ» [243, с. 9]) виступав за «помірну модернізацію Китаю». Відразу після закінчення Першої опіумної війни він написав працю «Записки про війни досконаломудрих імператорів» (1842), у якій називав західні держави «варварами», а «помірну модернізацію» пояснював як необхідність «збереження авторитетності класичних конфуціанських текстів і засвоєння західних науково-технічних досягнень» [56, с. 41]. Пригадаймо його вислів: «Вчитися у варварів їхніх передових технологій з тим, щоб тримати їх під контролем».

1861 р. з'явилась праця Фен Гуйфена «Протест Цзяо Бінлу», в якій вчений категорично виступав проти відміни конфуціанства, і що

«конфуціанське вчення назавжди залишається основою, а західне – всього лише додатком до нього» [179, с. 8].

Розпочавшись у кінці 1860-х років, як прояв просування ідеї порятунку й оновлення держави та поширення процесів боротьби за оновлення та модернізацію китайського суспільства і культури, «Рух із засвоєння заморських справ» поклав початок утворенню низки наступних аналогічних прямивань. Подібні рухи продовжували з'являтися і розвиватися й на початку ХХ ст. В кожному з них на передньому плані висувалися свої політичні сили і виявлялись свої ідеологи та вчені.

До наступних найважливіших з них належить «Рух за нову культуру» (1915-1916), коли в знову назрілому прагненні модернізації суспільства ідеологами проголошувались гасла відкидання конфуціанського вчення. Зусиллями сміливих прогресивних мислителів подібні радикальні заклики швидко було надано нищівній критиці. Зокрема, багато уваги цьому приділив історик та тогочасний ідеологічний лідер Лянь Цичао (*Liang Qichao*, 1873-1929). В своїй праці «Про оновлення народу» [86] (вийшла друком ще до початку цього «Руху» в 1902 р.) вчений закликав в умовах хаосу, що неминуче трапляється під час усіляких великих перемін, повернутися до основ і знову оголосив Конфуція великим філософом усіх часів. Лянь Цичао переконував, що саме у вченні цього давнього мудреця вже давно проголошено ідеї свободи, рівності та справедливості: «Наша держава зуміла зберегти цілісність і підтримати своє існування впродовж двох тисяч років. Цим ми зобов'язані тому, що конфуціанське вчення слугувало невидимим стрижнем суспільства. ... Тому в умовах сьогодення, а також і надалі необхідно використовувати конфуціанство як ядро суспільного виховання в майбутньому» [86, с. 14]. Відзначаючи, що «природний розвиток китайської думки було насильницьким методом перервано іноземним вторгненням» [86, с. 19], ідеолог констатував:

«Сьогодні в Китаї читачів «Річкових затонів», «Троєцарствія» і «Сну в червоному теремі»¹³ значно більше, аніж «П'ятикнижжя» [86, с. 19-20].

Під п'ятикнижжям Лянь Цичао мав на увазі 5 найважливіших праць Конфуція: «Книгу перемін» (*І цзин*) про устрій Всесвіту; літопис Давнього Китаю «Весни і осені» (*Чуньцю*); «Книгу пісень» (*Ши цзин*) – стародавню пам'ятку китайської поезії, що є зібранням Конфуцієм пісень різних царств давнього Китаю; «Канон писань» (*Шу цзин*) – зібрання міфів та історичних переказів, а також працю «Записки про ритуали» (*Лі Цин*)¹⁴, в якій остаточно сформована концепція синівської шанобливості. Підхоплюючи ідею впровадження в китайський соціум західних здобутків, Лянь Цичао стверджував: «Сьогодні Китай знаходиться на порозі створення нової культури і думки, що ґрунтується на раціональному науковому підході» [86, с. 387].

Наступним став «Рух 4 травня» (1919), коли після нещодавнього утворення Китайської Республіки (1911) прогресивні мислителі вважали головною причиною «великого хаосу» в країні відміну конфуціанства як державної релігії. Цей рух викликав могутню хвилю виступів по всій країні. Відмінною особливістю цього «Руху» стало те, що крім діяльності прогресивних мислителів та ідеологів у ньому вперше позначилась потужна активність молоді і студентства.

Наслідки цих Рухів були доволі різними: від репресій, адміністративних покарань і навіть ув'язнення окремих осіб або груп, до вихваляння діяльності і піднесення імен певних ідеологічних кумирів. Прогресивним залишається те, що в сукупності ці прямування сприяли пробудженню цікавості Китаю до досягнень західної науки і культури.

Аналізуючи наслідки діяльності кожного з тогочасних провідних ідеологів, слід враховувати прагматичне і споживацьке ставлення китайців до всього іноземного, що відображає одну з найважливіших рис їх ментальних

¹³ Йдеться про авторські енциклопедичні романи XIV ст. «Річкові затони» Ши Найаня і «Троєцарствіє» Лю Сюаня та «Сон у червоному теремі» Цао Сюециня (1762), які стали класикою прозової китайської літератури і належать до світових шедеврів.

¹⁴ Вважається, що кожна з цих книг Конфуція була завершена декількома століттями пізніше його учнями та послідовниками.

особливостей: використовувати іноземне, зберігаючи власну культурну індивідуальність. Ще Лянь Цичао звинувачував окремих лібералів у нерозумінні «довічних якостей китайської культури..., в копіюванні поверхневих аспектів західної цивілізації замість того, щоби сприймати її кращі принципи і обертати на користь Китаю» [86, с. 204]. Дослідник етикету та особливостей менталітету китайської нації О. Маслов відзначав, що «сама така багатовікова практика гнучкої ситуативної поведінки принесла китайцям найбільших успіхів» [98, с. 18]. Під багатовіковою практикою вчений розумів дотримання наведеного вище афоризму Конфуція: «пожертвуйте сливкою заради персика – завжди поступайтеся в малому заради отримання більшого».

Філософ Г. Каретіна підкреслює роль традиційної китайської культури, ядром якої є конфуціанство: вчення Конфуція увібрало в себе досвід попередніх поколінь і багато в чому визначило шляхи розвитку китайської цивілізації на багато століть наперед» [51]; що «модернізація хоча й несе необхідні для розвитку перетворення, але неминуче підриває вже укладені соціальні та політичні структури, принципи, традиційний устрій і тому породжує протест і дезінтеграцію» [51].

Лише 1934 р. лідер держави Чан Кайші ініціював «Рух за нове життя», метою якого стало зміцнення Китаю шляхом відновлення конфуціанських цінностей: ритуалу (лі), справедливості (і), скромності (цянь), сором'язливості (чі) і поваги до старших (сяо).

В контексті закликів, висловлених усіма очільниками ідеологічних прямувань другої половини XIX – початку XX століть, згадаймо вислів про повернення до проблеми вивчення західноєвропейських здобутків майбутнього лідера Китаю, Мао Цзедуна, проголошений на засіданні політбюро КП Китаю 1956 р.: «Ставити давнє на службу сучасному і ставити зарубіжне на службу Китаю».

Досліджуючи реформаційний рух Китаю другої половини XIX ст., історик-китаїст С. Тихвинський писав, що «Конфуцій наполегливо підкреслював необхідність збереження культурної традиції і забезпечення її

традиції» [173, с. 14]. На перевагу таким поглядам у першій половині ХХ ст. працювали найвидатніші китайські філософи Фен Юлань, Лян Шумін та ін., що досліджували проблему засвоєння Китаєм західних цінностей при збереженні фундаментальних засад конфуціанства. Їх називали ревними апологетами конфуціанства, а самих представників течії – «новими конфуціанцями».

Наприклад, Фен Юлань (*Feng Youlan*, 1895-1990) в опублікованій 1939 р. праці «Шлях Китаю до свободи» вперше спробував провести аналогії між думками традиційної китайської філософської думки (конфуціанства, буддизму і даосизму) та думками західної філософії. Він «вважав духовною перевагою Китаю перед Заходом у традиційному домінуванні філософії над релігією, ... а у всесвітній філософії майбутнього бачив поєднання китайського містицизму з західним реалізмом» [75, с. 34].

Лян Шумін (*Lian Shumin*, 1893-1978) уперше в розвитку китайської філософської думки звернувся до розгляду китайської культури в її взаємодії з культурою всього людства. 1947 р. у Цзинані вийшла його праця «Свідомість і життя» [85], в якій філософ спробував визначити головний сенс китайської культури. В епілозі праці він підсумував думку про несхожість типів західної та китайської культур: «Китайська культура є інтуїтивною, філософічною, спрямованою на досягнення гармонії людини із зовнішнім світом. Розсудливість в цій філософії протистоїть розумності, бо у філософствуванні є прагнення до життя і його пізнання. Західна культура – завжди науково-раціональна, постійно спрямована на рух вперед і боротьбу за опанування світом, бо у філософствуванні європейців головним прагненням є знання, а не життя» [85, с. 743].

В умовах колоніальної експансії Китаю другої половини ХІХ – початку ХХ ст. та інтенсивного поширення ідеологами Рухів серед населення західних прогресивних суспільних думок особливого значення набули наслідки в галузях культури та мистецтва. Цьому значною мірою сприяла, так звана, соціологічна узгодженість населення держави.

Підводячи підсумки діяльності прогресивних Рухів окресленого періоду можемо зробити наступні висновки:

- в процесі багатовікової історії Китаю та в зв'язку зі значнішим відкриттям географічних та інформаційних кордонів китайське суспільство вперше отримало можливість пізнавати великий досвід суспільно-політичного, економічного та культурного життя західного світу, ознайомлюватися із його ідеологічними установками та шляхами реалізації;

- орієнтуючись на приклад Заходу, китайське суспільство усвідомило необхідність модернізації життя своєї країни в усіх сферах діяльності;

- в ході дискусії, що тривала понад пів століття, зміцнилось усвідомлення пріоритетності для китайського народу своєї національної ідеології – конфуціанства, яка донині вважається офіційною ідеологією держави;

- в процесах повернення до конфуціанства та особливого ставлення до збереження своєї національної індивідуальності надважливим стало усвідомлення необхідності збереження своєї культурної традиції. В перспективі це виявилось у взаємодії китайської культури з культурою всього людства та в використанні іноземного досвіду при збереженні власної культурної індивідуальності.

Найважливішим щодо вивчення шляхів до професіоналізації скрипкового мистецтва та наступної інтеграції європейських традицій у скрипкову школу Китаю виявилось:

- як показує аналіз наступного розвитку китайського музичного мистецтва та прагнення до модернізації цієї сфери життя, початки професіоналізації музичного мистецтва в усіх сферах (вивчення основ європейської теорії музики, виконавства на європейських музичних інструментах, становлення національної композиторської школи тощо) не могли обійтися без вивчення західного досвіду, поступового запозичення форм його освітньої та концертно-виконавської практики.

- при вивченні та запровадженні західного досвіду в композиторській та виконавській сферах до теперішнього часу пріоритетним залишається спирання на національні традиції та пропагування своєї національної музики в світі.

Висновки до першого розділу

В першому розділі дисертації здійснено культурологічно-мистецтвознавчий дискурс проблематики інтеграції європейських традицій в контексті становлення та подальшого розвитку скрипкової школи Китаю. Аналіз запропонованих праць дозволив простежити шляхи проникнення скрипки в Китай і окреслити перші історичні етапи розгортання скрипкового мистецтва. Ранній етап визначено від XVI ст., коли із розповсюдженням християнства в Китаї розгорнулась діяльність перших європейських місіонерів. Виділено роль найважливіших з них – італійців Маттео Річчі, Мікеле Руджері та Теодоріко Педріні, що вперше привезли до Китаю європейські музичні інструменти. Матеріали існуючих праць вказують на перше знайомство китайців зі скрипкою за часів імператора Кансі в другій половині XVII ст. Нами виявлено давніший приклад – у 1601 р. при дворі його попередника, імператора Ваньлі. Досліджено діяльність місіонерів у впровадженні в Китаї знань з теорії західноєвропейської музики. Італійці та фламандці Томас Перейра і Фердинанд Вербіст вперше читали імператорам лекції з теорії музики, розпочали практику навчання гри на скрипці, Перейра став співавтором першого китайського підручника про європейську музику «Лю Лу Чжен І».

Зібрано і систематизовано свідчення перших прикладів слухання в Китаї творів європейської скрипкової музики: у виконанні французького скрипаля Людовіка Пернона творів Б. Маріні і Дж. Тореллі (1699), Сонату для скрипки і басу Т. Перейри (початок 1700-х рр.); про організацію перших концертних заходів з залученням скрипки; створення перших струнних оркестрів (1701-1708).

Встановлено китайські аналогії імен окремих європейських місіонерів як перших музичних діячів: Маттео Річчі – Сіноу; Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь; Томас Перейра – Сю Рішен; Фердинанд Вербіст – Нан Хуа Жен. Їхня діяльність у музикознавстві розглядалась як окремих різних персоналій, що стало значною перешкодою при дослідженні та встановленні здобутків персонально кожного з них. Аналіз діяльності німецьких місіонерів у XVIII – XIX ст. дозволив зробити такі узагальнення: Ян Вальтер навчав євнухів співу, гри на європейських музичних інструментах, створив придворний оркестр за участі 10 скрипок, 2 віолончелей і контрабасу. Ян Граммон і Карл Гютцлафф брали участь у придворних концертах як скрипалі-солісти і в складі оркестру. Ернст Фарбер уперше запровадив у Китаї освітянські заходи для дівчат, в тому числі й навчання основ європейської теорії музики та гри на музичних інструментах. Прагнучи виховувати молодь нового покоління, разом німецькі місіонери сприяли започаткуванню народної просвіти, яку здійснювали на християнських засадах.

Від середини XIX ст. просування скрипкового мистецтва теренами Піднебесної особливо залежало від економічного розвитку та зовнішнього політичного життя держави. Підсумовано, що Нанкінська угода, ширше відкриття кордонів, опіумні війни, налагодження торговельних обмінів та експансія західних держав істотно посприяли розвитку культурних обмінів, початку діалогічного спілкування Китаю із Заходом, засвоєнню професійних форм мистецького життя і музичної творчості. Виникнення ряду масових рухів було спрямовано на проведення реформ в усіх сферах життя держави, зокрема й у розвитку професійного музичного мистецтва.

Розглянуто важливість впливу ідеології прямувань «Рух із засвоєння заморських справ» (1867), «Рух за нову культуру» (1915-1916), «Рух 4 травня» (1919), «Рух за нове життя» (1934), що в сукупності сприяли пробудженню цікавості Китаю до досягнень західної науки, культури та мистецтва, модернізації суспільства при збереженні конфуціанських положень і своїх культурних традицій. Підсумовано, що розвиток скрипкового мистецтва Китаю

не міг відбутися без вивчення західного досвіду, поступового запозичення форм його освітньої та концертно-виконавської практики.

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ПРОНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ПЕРІОДУ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

В умовах модернізації життя країни, що торкнулось усіх сфер діяльності її населення, невпинно зростало прагнення прогресивних мешканців досягти надбання Заходу і запроваджувати їх практику в себе на Батьківщині. На етапі початкового руху професіоналізації музичного життя, зокрема у сфері скрипкового мистецтва Китаю (що розпочався наприкінці XIX ст.), визначились дві вірні важливі тенденції:

1. Взяття курсу на отримання професійної освіти за кордоном / або в іноземних фахівців, що перебували на той час у Китаї;
2. Організація (хоча поки ще доволі слабка) в Китаї концертно-виконавської роботи скрипалів Заходу.

Відзначимо, що обидві тенденції почали набирати оберти одночасно, а в організації концертно-виконавської роботи ще тривалий час спостерігалась певна стихійність – проведення концертів відбувалось не періодично і майже цілком залежало від присутності в Китаї західних виконавців.

2. 1 Курс на вестернізацію мистецького життя Китаю: ранні приклади отримання професійної освіти китайськими скрипалями у зарубіжних фахівців

Від кінця XIX ст. зростаюча цікавість китайського населення до окремих європейських музичних інструментів (зокрема, й особливе захоплення

скрипкою) та прагнення професійно оволодівати мистецтвом гри на них сприяла зародженню прагнення навчатися. Проблему проникнення в Китай західної академічної думки і необхідність навчатись за системою державних і приватних музичних навчальних інституцій Заходу вперше почав осмислювати видатний реформатор свого часу Цін Рон Гонг (*Qing Rong Gong*, або в американських джерелах його ім'я подається як *Yung Wing*¹⁵, 1828-1912).

Рон Гонг став першим китайським студентом, що поїхав навчатись за кордон – у США (Йельський університет, м. Нью-Хейвен, штат Коннектикут). Також він став ініціатором організації відрядження першої партії китайських студентів за кордонами Китаю. В китайському музикознавстві його називають «піонером китайських студентів у США» [203]. Пізніше він став автором першої програми навчання китайських дітей у США. В роках поширення ідей «Руху із засвоєння заморських справ», метою якого було пришвидшити реформування в т. ч. й у галузі музичного мистецтва та освіти, цей діяч став особливо відомим як автор праці «Схід вчиться у Заходу» (китайською 西学东渐记). Праця була опублікована 1909 р. у Нью-Хейвені англійською і цього ж року перекладена китайською.

Рон Гонг – історик пізньої доби Цін і один з найяскравіших представників реформаторського руху другої половини XIX ст. Його вважають першим дослідником сучасної йому історії Китаю в сенсі аналізу стану освіти і педагогіки. У своїй праці Рон Гонг писав, що «початки поширення західних форм навчання спостерігаються в Китаї від пізньої доби династії Мін і продовжуються до сьогодення» [203]. Поширення західних форм навчання в Китаї він розглядав у 2-х історичних етапах: в епоху імперії (1й етап) – коли це «не становило істотної загрози для середніх шкіл і було основним їх завданням»; і в «еру трансформації» (2-й етап) – тобто, в сучасний період» [203]. В цій праці Рон Гонг писав про своє захоплення організацією освіти в

¹⁵ Ім'я китайського історика і педагога Цін Рон Гонга у такому перекладі (*Yung Wing*) подано в матеріалах його праці «Схід вчиться у Заходу», що є частиною його автобіографії «*My life in China and America*» («Мое життя в Китаї та Америці»), опублікованої у США 1909 р. [203]. В тексті автобіографії розміщено фото вченого приблизно 1909 р. з його власноручним автографом: *Yung Wing*.

США і закликав китайців до «здійснення змін у суспільстві шляхом використання переваг західної цивілізації» [203].

Як і Рон Гонг, теперішні китайські дослідники Цянь Женьпін та Чень Лінцюнь вважають, що практика навчання китайських громадян на Заході і пізніше – західного навчання безпосередньо на Сході належить до тих історичних процесів, у ході яких академічні ідеї Європи та США почали поширюватися в Китаї від часів пізньої династії Мін (кінець XIX ст.) і продовжуються до сучасності. «Важливим у процесах поширення західних книг, запровадження і розгортання професійної освіти стало відкриття важливих комерційних вікон у світ – Гонконга та Японії» [209, с. 34].

Рон Гонг ще в 1909 р. у своїй праці вказував, що «саме через ці вікна в Китаї почали впроваджуватись у великих кількостях знання із західної філософії, фізики, медицини, політики та наук соціології, економіки, права, історії, літератури та мистецтва» [203]. Особливо схвально була прийнята така думка вченого: «Це, безумовно, в швидкому майбутньому зробить Китай цивілізованим і процвітаючим. ... Впровадження досягнень західної культури перетворить стару імперію в «новий Китай» [203]. Цей вислів, як підсумок, що відображає сенс праці Рон Гонга, був сприйнятий найширшими колами китайців дуже схвально і відразу почав утілюватись на практиці.

Му Цюаньчжи відзначає про поширення європейської культури в Китаї від середини XIX ст.: «Християнські громади тепер відіграють роль не лише духовних, але й культурних центрів і активно пропагують європейську музику... При громадах засновуються школи, в яких вивчаються ... різні науки і музика... викладали спів, навчали гри на європейських інструментах (зокрема, й на скрипці), гри в оркестрі, теорії музики» [106, с. 16].

Серед перших кроків на шляху до професіоналізації скрипкового мистецтва в Китаї Хань Гохуан і Цянь Женьпін вказують такі віднайдені факти: «В Шанхаї при релігійній громаді французів 1849 р. створено перший на теренах Китаю симфонічний оркестр. Музикантами в ньому були виключно французи» [184, с. 171]; «1871 р. студенти грали музику однієї з симфоній

Гайдна в перекладі для струнного квартетного складу» [206, с. 182]; «1885 р. в Тяньцзині з'явився перший струнний оркестр виключно з китайських музикантів. Його створив англійський скрипаль Роберт Харт. Цей колектив, у якому вже було дванадцять скрипок, називали «оркестр Хотто» [184, с. 46] – так на китайський манір, уникаючи вимовляння складного для китайців європейського звуку «р», називали видатного англійського музиканта Роберта Харта, а оркестр увійшов в історію скрипкового мистецтва Китаю як перший струнний колектив, до якого «талановитий і екстравагантний англієць запрошував виключно китайських музикантів» [240, с. 95]. Наприкінці ХІХ ст. утворення першого китайського оркестру з європейських інструментів (хоча його керівником поки ще був іноземець) стало знаковим явищем не лише в галузі становлення скрипкової творчості, але й усього музичного мистецтва Китаю.

В праці «Китайська скрипкова музика» Цянь Женьпін згадує, що в 1907 р. в Шанхаї подібний оркестр утворив німецький диригент Рудольф Бак, щоправда, до його складу входили і європейські, і китайські музиканти [206, с. 36]. Очевидно, що рівень гри оркестру був доволі високим, на що вказує програма першого концертного виступу: «Шанхайський симфонічний оркестр виконав Шосту симфонію Гайдна, увертюру до опери Отто Ніколаї «Віндзорські витівниці» і фантазію на теми з сучасної, нещодавно створеної опери Енгельгерта Хумпердінка [1893] «Гензель і Гретель» [206, с. 36].

На ряд важливих фактів у праці «Історія Шанхайської музики» вказує Цянь Женькан: 1908 р. китайський скрипаль Цао Жуцзинь разом із диригентом Цен Живуном відкрили при одному із шанхайських інтернатів музичну школу, в якій створили оркестр і включили до його складу дев'ять скрипок [206, с. 39]. Ця школа існувала в Шанхаї впродовж п'яти навчальних років (1908-1013). На початковому етапі впровадження навчання гри на скрипці діяльність цієї школи стала особливо важливою як перша спроба організації початкового етапу осягнення в Китаї основ скрипкового мистецтва. Важливим у роботі школи і концертній діяльності оркестру стало призначення на посаду його диригента

Цен Живуна. В історії музики Китаю саме його, китайця, вважають першим диригентом симфонічного оркестру.

Необхідність виїжджати для навчання за кордон постала перед китайськими скрипалями через недостатність власних професійних педагогів. Проголошені Рухом гасла «про модернізацію» і для цього – «повернення до основ» означали перенесення думки з філософського в освітянський процес, а конкретно – до здобуття професійної початкової освіти в усіх галузях знань. Наприкінці XIX ст. в середовищі скрипалів це відбувалось поки ще спонтанно і виявлялося в одиничних випадках. Глибше засвоєння надбань західного музичного мистецтва спостерігається в Китаї лише після антиімперіалістичного масового «Руху 4 травня», розпочатого в Пекіні та Шанхаї 1919 року. Хоча цей Рух розгорнувся на політичному тлі – у відповідь на рішення Паризької конференції не повертати Китаю захоплені Японією території провінції Шаньдун, у поглядах китайської інтелігенції він означав переворот і «переорієнтацію з традиційної культури на вестернізацію» [86, с. 22].

Зацікавлення скрипкою, сольні, ансамблеві та оркестрові твори за участю якої вже повсюдно звучали доволі часто, народжувало в талановитій молоді бажання отримати в грі на най вищі професійні знання. Першими китайськими музикантами, що виявили це прагнення стали Чжао Нянькуй (*Zhao Nian Kui*) і Му Чжицін (*Mu Zhi Qing*). Обидва навчалися у 1880-х рр. у Тяньцзині і брали приватні уроки в іноземця, що тоді на тривалий час оселився в Тяньцзині, англійця Роберта Харта. Відомо, що серед китайців саме ці скрипалі були учасниками його оркестру [184]. Цянь Женькан відзначає, що Харт (Хотто) особисто висловлювався про обдарованість, надзвичайну наполегливість і працьовитість цих його китайських учнів. На початку 1900-х років Чжао Нянькуй та його дружина Му Чжицін розпочали інтенсивну приватну педагогічну практику і стали «... одними з перших найбільш відомих скрипалів Китаю, ... в 1916-1917 рр. вони працювали першими педагогами скрипки на музичному відділенні Пекінського університету» [205, с. 46].

У Шанхаї в голландського скрипаля Хейста, що працював першим скрипалем оркестру Шанхайського клубу будівельників, брав приватні уроки гри на скрипці Тань Шучжень (*Tang Shuzhen*) [209, с. 34]. Пізніше, після продовження навчання в Японії він став провідним концертуючим солістом і професором скрипки новоствореної концертно-педагогічної інституції «Музична навчальна асоціація» при Пекінському університеті.

Наступними стали Цен Живун (*Qen Ri Wun*) і Цао Жучзінь (*Cao Zhu Zin*). 1901 р. вони першими виїхали з Китаю навчатись за кордоном – до Японії (Імператорський університет в Токіо), оскільки «... там вже існувала система навчання за європейським зразком» [106,17-18]. Головним результатом їхньої діяльності після повернення на Батьківщину стало відкриття в Шанхаї першої музичної школи з класами скрипки (1908).

1912 р. після закінчення навчання в Токійському імператорському університеті повернувся й скрипаль Є Бо (*Ye Bo*). Цянь Женькан виділяє цього китайського музиканта серед тих, хто на ранньому етапі найбільше долучився до поширення навчання гри на скрипці: «З Японії він привіз навчальні посібники та багато нотної скрипкової літератури. ... Від 1914 р. за його сприяння в Сичуаньській педагогічній школі відкрилось музичне відділення. ... Від 1915 р. Є Бо працював професором музичного відділення університету міста Ченду, де навчав учнів основ теорії музики, знайомив з європейською нотацією і викладав гру на скрипці» [205, с. 44-45]. До навчального процесу за зразком Токійського імператорського університету в цих музичних навчальних закладах Китаю він «уперше ввів ряд нових, неіснуючих тут до цього часу дисциплін: спів, гармонія, історія музики Китаю, ознайомлення з європейськими музичними інструментами і, за бажання – навчання гри на деяких з них [основними серед таких стали скрипка, фортепіано, флейта, арфа – ЧМ]» [205, с. 46].

Му Цюаньчжи підсумовує: «Знання з теорії музики і початок професійного навчання виконавців стали тим підґрунтям, яке дозволило швидше розповсюджувати і розвивати скрипкову культуру в Китаї» [104, с. 18].

Вивчення матеріалів Хейлундзянського архіву дозволило поповнити дослідження іншими цікавими фактами щодо ранніх прикладів отримання освіти китайськими скрипалями в зарубіжних фахівців: у 1915 р. в Шанхаї, і потім у Харбіні перший в історії Китаю «сольний концерт дав наш скрипаль Ситу Мен Янь [*Sytu Meng Yan*], який нещодавно повернувся з Панами [місто знаходиться на Панамському перешийку, що поєднує Північну і Південну Америки – Ч. М.]. Шановний Ситу працює будівельником кораблів і показав нам свою гру на скрипці, яку виготовив власноручно» [32, с. 8]. З цього вельми цікавого повідомлення в харбінській газеті «Гун бао» (в перекладі з китайської – «Суспільна газета») невідомою залишається програма концерту, також на даний час ми не можемо стверджувати про високий чи аматорський виконавський рівень гри цього скрипаля (швидше він був аматором). Але віднайдений факт є важливим у трьох сенсах: по-перше – дає можливість розширити географію знань, у яких віддалених куточках світу китайська молодь навчалась гри на скрипці; по-друге – що вже на самому на початку ХХ ст. в Китаї вперше відбувся сольний концерт *китайського* скрипаля; по-третє – і це підтверджує сучасний китайський музичний історик з Пекіна Чжу Бінь, який, крім іншого, досліджує питання виготовлення скрипок у Китаї – що першість у виготовленні скрипок китайськими майстрами належить саме Ситу Мен Яню: «першу китайську скрипку Ситу Мен Янь створив у Панамі, де на Міжнародній виставці отримав Першу премію» [214, с. 73].

В ході дослідження було виявлено, що Ситу Мен Янь навчався в Массачусетському технологічному інституті (1910-1915). Як і Цін Рон Гонг (якого цікавили проблеми історії і педагогіки Китаю), він поїхав до США не з метою здобувати професійні знання в музичній галузі – його зацікавленням були інженерія та корабельне будівництво. Проте, тривало перебуваючи в Массачусетсі, він брав приватні уроки гри на скрипці в американського скрипаля В. Госса, напевно мав у цьому добрі результати і, повернувшись додому, сміливо вирішив навіть представити свою майстерність публічно:

«Виступ Ситу Мен Яня 1915 р. вважається першим у Китаї сольним концертом китайського музиканта» [32, с. 8].

Після закликів Рон Гонга прямувати за знаннями за кордон, прагнення отримати китайськими громадянами професійну освіту саме там почало охоплювати все ширші кола, поступово перетворившись у безперервний масовий рух. Проте, в перших роках ХХ ст. це не відбувалось легко і без перешкод. Виїхати для навчання до Японії, з якою Китай поки ще підтримував стосунки доброго сусідства, було найпростіше. Крім вже згаданих, там у чеського скрипаля І. Кеніга навчався Тань Шучжень, який повернувшись на Батьківщину, став провідним педагогом Шанхайської художньої професійної школи.

Враження і поширення знань перших скрипалів, яким вдалось навчатися далеко на Заході, постійно народжували серед талановитої китайської молоді почуття нестримного бажання слідувати їхньому досвіду. Захоплені відгуки Ситу Мен Яня, як і передовсім педагогів скрипки Пекінського університету, учнів англійця Р. Харта Чжао Нянькуя і Му Чжицін, учня чеха І. Кеніга Тань Шучжєня та інших, які першими отримали змогу торкнутись методики західних фахівців, створювали величезне інформаційне та емоційне потрясіння. Нечисленні, збережені вислови цих перших учнів європейських скрипалів [20; 72; 79; 169; 206; 209; 233; 240] дали можливість сумувати їх враження. Усі вони розповідали, що вперше отримали змогу почути, або й практично познайомитись (вивчати, виконувати) із величезним західноєвропейським скрипковим сольним та камерним ансамблевим репертуаром.

Вони вперше довідались, що становлення скрипкового мистецтва пройшло довгий шлях, формуючись і розвиваючись впродовж декількох століть у різних країнах Європи. Окремим з них уперше випала можливість довідатись про різні національні скрипкові школи: *італійців* Арканджело Кореллі, в основі виконавства якого було «мистецтво співу», Антоніо Вівальді, який значно розширив технічні і колористичні можливості скрипки, почав застосовувати

подвійні ноти, ефекти гри флаутато¹⁶, скордатуру¹⁷ та ін., почути про «диявольські трелі» Джузеппе Тартіні, про його працю «Мистецтво смичка» і розвиток техніки лівої руки; про засновників класичної *французької* школи Родольфа Крейцера, П'єра Роде та П'єра Байо¹⁸ – авторів збірок каприсів у формі етюдів, з яких навчаються усі європейські скрипалі та класичних підручників для скрипалів початку XIX століття «Скрипкова метода» (*Méthode du violon*), що й на сучасному етапі вважаються неперевершеними та актуальними для бажаючих професійно навчатися. Добре обізнаний із цими підручниками, один з найвидатніших перших китайських педагогів скрипки першої третини XX ст., Є Бо (*Ye Bo*), для своїх учнів-початківців в музичному університеті Ченду писав 1915 року: «В цих підручниках автори систематизували методику постановки і початкового періоду навчання, та, що є вкрай важливим для наших учнів – рекомендували якнайбільше вивчати кращі музичні твори минулого і сучасності з метою поступового нагромадження необхідних виконавських навичок» [37, с. 12]; *німецької* – Луї Шпора; школи Леопольда Ауера з його технічною досконалістю і високою культурою звуку (Ауер навчався в Пешті в Р. Конє, в Відні у Я. Донта, в Ганновері в Й. Йоахіма; від своїх зарубіжних педагогів китайці вперше почули про керівника Мангеймського оркестру, *чеха* Яна Стаміца та про *угорського* віртуоза Йозефа Йоахіма.

Важливим став висновок, що кожен з цих видатних європейських скрипалів, розширюючи творчі та віртуозні можливості скрипки, спирався на традиції *свого національного* музичного виконавства і поєднував їх з досягненнями загальноєвропейського мистецтва. Ця думка, суголосна із ментальністю китайської нації про плекання і розвиток свого традиційного, споконвічного, засіяна в свідомість китайців ще Конфуцієм і продовжена

¹⁶ *Flautato* (з італійської – подібно до флейти) означає грати близько від грифу, внаслідок чого звук стає наближеним до флейти або кларнета.

¹⁷ Скордатура – перестроювання скрипки, наприклад, на пів тону вище для полегшення виконання складних пасажів, флажолетів тощо.

¹⁸ П. Байо не лише створив власний підручник, але й був співавтором «Методики» Крейцера і Роде. Крім того, він разом з іншими педагогами Паризької консерваторії, Кателем та Левассером, створив також перший підручник для учнів-віолончелістів консерваторії «Методика гри на віолончелі» (*Méthode du violoncelle*, 1812).

мислителями кінця XIX і XX століть («ставити іноземне на службу китайському»), якнайбільше відповідала прагненням китайських скрипалів вивчати західні здобутки і потім розвивати їх, спираючись на зразки своєї національної культури в себе на Батьківщині. Враження і отримані знання перших китайських учнів європейських фахівців постійно згадувались і обговорювались в середовищах китайських музикантів, зміцнюючи прагнення найбільш талановитих з них вирушати на Захід і стати справжніми професійними виконавцями, композиторами чи педагогами.

Рубіж XIX-XX ст. став тим переломним моментом, коли в Китаї свідомо та інтенсивно почали цікавитись традиціями високопрофесійного європейського скрипкового мистецтва в галузях виконавства, скрипкової композиції і педагогіки.

В 1912 р. в перший же рік утворення Китайської республіки видатний суспільний діяч і перший міністр просвіти, вчений і педагог Цай Юаньпей (*Cai Yuanpei*, 1868-1940) ініціював на законодавчому рівні надання рухові отримання освіти за рубежем офіційного статусу. Цього року в Пекіні він опублікував працю «Тези про курс в галузі освіти», в якій стверджував, що «нове китайське мистецтво повинно базуватися на прийнятих в усьому світі західних стандартах демократії, культури і науки» [197, с. 4]. Для досягнення цього вчений закликав китайську молодь їхати навчатись за кордон і повернувшись, втілювати на практиці засвоєні там знання. Також Цай Юаньпей проявив ініціативу першості в китайській практиці офіційно запрошувати до Китаю європейських фахівців [132].

У 1916 р. за ініціативи китайських студентів у Пекінському університеті, де ще не було музичного факультету, але вже було запроваджено вивчення китайської традиційної музики, відкрилось відділення європейської музики. «Тут навчалися й скрипалі, відбувались концерти скрипкової музики, організацію яких очолив Нью Лунь» [20, с. 232]. Серед інших музичних навчальних закладів Китаю значення Пекінського університету виділяється як

найкрупнішого на початку ХХ ст. центру європейської культури і музичної освіти.

Серед перших китайців, що навчались у Європі і на початковому етапі професіоналізації скрипкового мистецтва в Китаї зробили найбільший внесок, особливо виділяється **Сяо Юмей** (*Xiao Youmei*, 1894-1940). В історії розвитку професійної китайської музичної культури Сяо Юмея долучають до тих музичних діячів, хто, навчаючись на Заході, першим здобув докторську ступінь і пізніше став засновником першої офіційної вищої музичної школи в Китаї – Національної музичної консерваторії (1927, Шанхайська консерваторія музики).

Першим етапом його власного освітянського шляху стало традиційне для багатьох навчання в Японії (1902-1910), де він вивчав гру на фортепіано, спів і педагогіку. За сприяння Цай Юаньпея Сяо Юмей у 1912-1919 рр. навчався в Німеччині – у Вищій школі музики в Лейпцігському університеті, де захистив дисертацію на тему «Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII ст.». Його науковим керівником був видатний німецький музикознавець Х. Ріман, у студіях якого Сяо Юмей отримав глибинні знання з теорії музики, музичної естетики, європейського інструментарію, виконавства, роботи з оркестром та партитурами. В Німеччині він закінчив також філософський факультет Берлінського університету, де вивчав філософію, педагогіку, психологію дітей та музичну естетику. Одночасно відвідував уроки в музичній академії Штайнера, де слухав лекції з композиції, оркестровки та старовинної музики.

По закінченні навчання від 1920 р. Сяо Юмей викладав музично-теоретичні дисципліни та історію музики в Пекінському університеті і в Жіночому педагогічному інституті, активно займався дослідницькою діяльністю та очолював пекінське «Товариство музичних досліджень». 1922 р. створив і був диригентом оркестру, до складу якого набирав виключно китайських музикантів. Переслідуючи мету ширшого ознайомлення китайців з кращими творами європейської музики, за п'ять років діяльності оркестр дав понад сорок концертів з творів віденських класиків (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена) та романтичної музики (здебільшого – Ф. Шуберта і Р. Шумана).

Оркестр Сяо Юмея швидко став одним з найпопулярніших і вважається першим колективом у Китаї, що складався виключно з китайських інструменталістів і яким диригував китаєць [174; 212; 184].

Щодо значення постаті Сяо Юмея в педагогічній діяльності, найважливішими видаються його ініціативи запровадження європейської системи музичної освіти в Китаї.

1927 р. за підтримки Цай Юаньпея Сяо Юмей заснував перший у Китаї спеціалізований вищий музичний навчальний заклад (Шанхайську консерваторію), в якій до кінця свого життя (1940) працював на посаді ректора. Постійно провадив науково-дослідницьку діяльність (став автором праць «Порівняльний аналіз розвитку китайської і західної музики» (1920), «Нариси з історії західної музики» (1923), «Нариси з розвитку китайських і західних ладів» (1928), «Загальне музикознавство» (1928), «Дослідження розвитку клавішних інструментів у Китаї» (1939). Для навчального процесу створював, на зразок німецьких вищих шкіл, навчальні програми, писав підручники («Підручник співу за новою системою навчання» (1924), «Підручник з фортепіано» (1925), «Гармонія» (1932). Та найважливішим його методичним досягненням у контексті цього дослідження вважаємо створення ним першого в Китаї «Підручника для скрипки» (1927).

Як композитор Сяо Юмей є автором кількох сотень музичних творів – пісень, хорових, оркестрових та сольних інструментальних, у яких намагався застосовувати західні прийоми композиції. Серед інструментальних опусів за участю скрипки виділяється Струнний квартет *D-dur*, створений ще в роки навчання в Німеччині. Квартет Сяо Юмея вважається першим у творчості китайських композиторів твором цього жанру.

В процесі педагогічної діяльності Сяо Юмея як композитора особливо відзначимо школу його послідовників. Крім викладання основоположних засад композиції, провідним напрямом педагога було зацікавити студентів можливостями поєднання принципів європейської мажоро-мінорної системи із китайською традицією мислення в пентатонному ладі. Сяо Юмей прагнув

відкрити для них можливості опрацювання фольклорних зразків китайської музичної творчості і показати способи втілення засад своєї національної музики шляхом використання засобів європейських музичних інструментів, досягнути різноманіття стилістики та елементів музичної мови західної композиції. Так він радо підтримав експерименти студентів Шанхайської консерваторії, які прагнули застосовувати можливості скрипки і прийоми гри європейського скрипкового мистецтва для виконання творів на традиційних китайських, зокрема на ерху.

На початковому етапі становлення китайської композиторської школи бачення Сяо Юмеєм шляхів її формування (в сенсі безумовного спирання на своє національне мистецтво при вивченні і залученні в практиці західних здобутків) сьогодні важко переоцінити. В тих умовах, що на початку ХХ ст. існували в сфері китайської професійної композиторської творчості (їх можемо визначити як «незаймане», «неоране поле»), його бачення видається особливо сміливим і далекозорим.

Серед понад півтора десятка учнів його класу виділяється плеяда яскравих і самобутніх майстрів, що увійшли до переліку найвидатніших композиторів Китаю: Хе Лутін (*He Lu Ting*, 1903-1999), Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995), Лі Хуаньчжи, (*Li Huan Zhi*, 1919-2000) та ін. Кожний з них, виявляючи власну дуже яскраву творчу індивідуальність, на найвищому професійному рівні поєднував засади китайської традиційної музики із власним досвідом сприйняття сучасних їм підвалин європейської музики.

Як би пізно скрипка не увійшла в річище професійного інструментального мистецтва Китаю, важливим залишається твердження, що в національній інструментальній музиці Китаю інтегрування європейських виконавських традицій в сенсі створення композиторської, виконавської, методико-педагогічної та наукової національної скрипкової школи відбувалось послідовно, всеосяжно із врахуванням існуючих здобутків західного інструментального мистецтва. Це й створило можливість за доволі короткий відтинок часу, що охопив менше половини століття, інтегрувати традиції

західного інструментального мистецтва в національне скрипкове мистецтво Китаю і піднести його до вищих міжнародних стандартів.

2. 2 Концертно-виконавська діяльність в Китаї західних скрипалів у першій третині ХХ століття

Після втілення в життя гасел «Руху із засвоєння заморських справ» і «Руху за нову культуру», що сприяли пробудженню прагнення прогресивного населення Китаю досягти надбань Заходу і запроваджувати їх практику в себе на Батьківщині, в китайській культурі вперше спостерігаються яскраві ознаки її оновлення, інтенсивної модернізації та підвищення рівня духовно-інтелектуального життя держави. Під впливом цих прямих у сфері скрипкового мистецтва зародилась і почала стрімко розвиватись тенденція розгортання концертно-виконавської праці скрипалів, які щоразу частіше почали приїздити із Заходу. Результатом і найважливішим досягненням цього історичного етапу стало зародження формування національного скрипкового мистецтва і його влиття в річище *професійної* китайської музичної творчості як органічної складової національної культури. В 1907 р. в Шанхаї було створено перший китайський симфонічний оркестр, а наступні два десятиліття відзначились започаткуванням практики регулярного проведення концертних виступів приїжджих виконавців. У пошуках творчої самореалізації знамениті, а також менше відомі скрипалі із Заходу почали щоразу частіше приїздити сюди, презентуючи різноманітні сольні та в супроводі оркестру концертні програми.

Занурившись в історію становлення скрипкової концертної практики пригадаймо, що першим із Заходу ще наприкінці XVII ст. приїхав француз Людовік Пернон. Саме він уперше в Пекіні 1699 р. з виконанням творів Маріні і Тореллі зробив перший крок на шляху започаткування традиції проведення в Китаї сольних концертів скрипкової музики. Незвичний для китайського інструментального виконавства динамічний та емоційний стиль його гри вже тоді привернув увагу відмінністю рис китайської і західної музичних традицій, а особливо засобів художньої виразності. Зважаючи на те, що основою

китайської музичної культури завжди була віками встановлена традиція, а усвідомлення естетичного наповнення характеризувалось яскравою образністю, споглядальністю і (!) консерватизмом, скрипка не викликала в імператорів належного зацікавлення і справжнього бажання глибше засвоювати її гру на теренах Китаю. Вона була сприйнята лише як знайомство з дивовижним заморським артефактом, але початок було покладено.

Дещо ширшу виконавську діяльність від середини XVIII – в першій половині XIX ст. продовжили німці – місіонери Вальтер, Граммон, Гютцлаф та Фарбер, які, крім іншого, навчали євнухів гри на скрипці, керували струнними оркестрами та зрідка як скрипалі-аматори виконували перед імператорським двором сольні скрипкові твори європейських композиторів.

Серед найбільш важливих наступних представників наприкінці XIX ст. виділилися перші імена професійних скрипалів – англійця Роберта Харта, який розпочав у Китаї концертну діяльність від 1871 р., і чеха Антоніна Бромлі – від 1899 р. Вони проживали тут тривало і, цілеспрямовано намагаючись розвивати своє професійне амплуа, значно активніше концертували. Разом вони активно посприяли справжньому пошвавленню виконавства в Китаї у сфері скрипкової музики впродовж перших кількох десятиліть XX ст.

Після повергнення імператорських династій, утворення нової держави Китайської Республіки (1912) та відкриття після вікової замкненості кордонів у Китаї починаємо спостерігати активізацію гастрольної діяльності західних музикантів, що шукали нових територій світу для реалізації себе як професійних виконавців та заробітків. Поширення відомостей про відкриття нових територій для творчої самореалізації швидко розповсюджувалось світом і влаштування концертів (скрипкової музики зокрема) в певних регіонах Китаю швидко почало набувати систематичності.

Серед найбільш резонансних на початку XX ст. стали концертні виступи 1916 р. в Шанхаї англійського скрипаля і віолончеліста Роберта Харта. Також цього ж року до Шанхая приїхали голландський скрипаль Хейст і широко відомі в Європі виконавці з Чехії – І. Кеніг В. Пулкрабек. Відомості про

концертні виступи цих скрипалів як професійних і визнаних на Заході музикантів знаходимо в оглядах щотижневика «Концерти. Музична освіта» [60, с. 15], який висвітлював музичні події, що відбувались на півночі Китаю. З журналу «Музичний огляд» дізнаємось про їх аншлагові концерти 1923 р. в Харбіні: «Відомі скрипалі з Європи Кеніг і Пулкрабек, які вже показали свою гру в Шанхаї, дали концерти для нас в залі міського готелю. Всі місця були заповнені» [110, с. 15]. Очевидно, приїхавши до Харбіна, вони вирішили залишитись тут на стало. З праці Лю Шіе Ціна про харбінський симфонічний оркестр дізнаємось, що вони працювали артистами оркестру Китайської Східної залізниці в складі його першого колективу [83, с. 18-19], і що попри виконання творів симфонічної музики як оркестранти, обидва вони разом зі своїми нечисленними учнями періодично організовували концерти сольної музики. Музикознавець Л. Говердовська відзначає про виконання в основному сонат та уривків з сюїт композиторів доби Бароко [26, с. 54].

Важливим при дослідженні прикладів гастрольної діяльності західних скрипалів у ряді великих китайських міст стало вивчення не лише матеріалів тогочасної преси, але й спогадів дуже популярного та відомого на півночі Китаю музиканта і педагога Георгія Сидорова¹⁹, що впродовж 1916-1955 років проживав у Китаї. Особливу увагу в його спогадах приділено описам художнього життя Харбіна цього періоду: «В тих роках Харбін був відомий своїм культурним життям, скупченням великої кількості артистів, співаків, музикантів, що наводнювали його концертні майданчики і осідали в його череві. Недарма це місто в 20-30-х роках називали «маленьким Парижем» [153, с. 136]. Також з його спогадів дізнаємось про початок камерно-ансамблевого концертного музикування: наприклад, що від 1922 р. в Харбіні періодично виступав квартет у складі: Н. Шифферблат – 1-а скрипка, В. Трахтенберг – 2-а скрипка, І. Кеніг – альт, І. Ульштейн – віолончель. Випускник Петербурзької

¹⁹ Сидоров Георгій Михайлович (1908-2000) є автором статей «Спогади скрипаля» (1993). Від дитячих років проживав і навчався в Харбіні у Вищій музичній школі імені О. Глазунова по класу скрипки у професора М. Шифферблатта. Після її закінчення працював у симфонічному оркестрі Харбіна і в складі струнного квартету. В 1947-1955 рр. працював завідувачем струнно-смичкового відділу Вищої харбінської музичної школи. Від 1955 р. повернувся до СРСР. [23, с. 242].

консерваторії «Микола Шифферблат – скрипаль з європейським ім'ям (до 1919 р. він грав у Петербурзі в квартеті герцога Макленбурзького; квартет мав світову славу). Скільки творів для квартету, тріо та інших ансамблів тут було зіграно!» [153, с. 137]. Шифферблат уперше познайомив китайців з чудовими дуетами Віотті, Беріо, Моцарта, Плейєля і Данкля, ноти яких привіз до Китаю особисто і, бажаючи «розвивати смак, відчуття ансамблю і гармонії, знання музики, виконував їх особисто разом з учнями музичного відділення комерційного училища [153, с. 144]. Усі ці скрипалі залишились і працювали в Китаї аж до початку 1932 р. (часу вторгнення японців, які виганяли всіх, хто не мав китайських паспортів), влаштовували дуже багато концертів, виступаючи як солісти і в складі камерних ансамблів та оркестрів.

Досліджуючи впливи зарубіжних скрипалів на розвиток китайського скрипкового мистецтва відзначимо, що ім'я Сидорова завжди згадується в переліку перших кращих педагогів: серед його учнів випускники Вищої музичної школи в Харбіні М. Голубков – Лауреат Всеманьчжурського конкурсу скрипалів, Пяк-К. – дипломант Першого конкурсу ім. Чайковського; також він є одним серед перших авторів у Китаї етюдів для скрипалів-початківців, автор аранжувань і транскрипцій для ансамблю скрипалів [23, с. 240]; постать Сидорова згадується як укладача декількох методичних посібників [65, с. 94].

Серед найбільш резонансних подій першої третини ХХ ст. відзначимо наступні:

Справжньою сенсацією став 1923 р., коли до Пекіна приїхали одні з найкрупніших світових майстрів того часу – скрипалі австрієць Фріц Крейслер і американський скрипаль Яша Хейфец [242].

Крейслер, здійснюючи велике концертне турне містами США та Далекого Сходу, вперше відвідав Китай 1923 р., коли вже здобув собі ім'я всесвітньо відомого віртуоза. У світовому скрипковому виконавстві період 1920-х років навіть називали «добою Крейслера», а його самого – «зворушливим і проникливим поетом звуку» [137, с. 183]. Дослідник історії розвитку класичної музики Китаю Чень Лінцзюнь писав, що «Майстер скрипки Фріц Крейслер, який

ніколи раніше не бував у Піднебесній, полонив китайських слухачів своєю багатющою фантазією і чарівливістю звучання «голосу Китаю» на європейському інструменті» [209, с. 34]. Ще до приїзду до Піднебесної цей скрипаль і композитор, спираючись на мелодію почутої раніше китайської народної пісні, створив свою п'єсу «Китайський тамбурин» (1910), у якій, не цитуючи почуту мелодію, зумів поєднати специфіку європейського мелодизму з елементами китайського фольклору. «Звучанням «голосу Китаю» на скрипці він шокував усіх!» [209, с. 35].

В листопаді цього ж 1923 року до Китаю приїхав Яша Хейфец (1901, Вільно – 1987, Лос-Анджелес, американський скрипаль єврейського походження, емігрант з колишньої Росії) – «ще зовсім молодий, але вже широковідомий і визнаний у світі сольний виконавець творів романтичної музики» (скрипалеві на цей час виповнилося всього 22 роки), – так красномовно про приїзд визнаної на Заході нової зірки скрипкового мистецтва напередодні його концертів рекламувалося в пекінському відділенні журналу «Рубіж» [143, с. 1-2].

Щотижневий літературно-художній журнал «Рубіж» виходив в Китаї в 1920-1945 рр. у містах Шанхай, Харбін, Тяньцзинь і Пекін, а також в перекладі англійською мовою в ряді країн Західної Європи, Австралії та США. Журнал найповніше висвітлював мистецькі події цих міст і серед інших китайських періодичних видань мав найбільшу кількість передплатників. Щодо концерту Хейфеца, така потужна реклама з розміщенням його фото на форзаці найважливішого мистецького періодичного видання Китаю сприяла наданню цій події особливої ваги. Відзначалося, що його концерти збирали справжні аншлаги і наймасовіше відвідувались китайською публікою.

Виконавський репертуар Хейфеца на час приїзду до Китаю вже складався з величезної кількості виконаних в Західній Європі та США творів світової скрипкової літератури (концерти М. Бруха, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, Г. Ернста; п'єси Й. С. Баха, Н. Паганіні, П. Сарасате, Ф. Крейсlera та ін.). «Хейфец – майстер надзвичайної краси звуку, бездоганного смаку, вишуканого

артистизму і серйозних досягнень в галузі інтерпретації музичних творів», – повідомлялося в журналі, – «... Як майстер виконання ансамблевих творів, він виступав разом навіть з самим маестро фортепіано Артуром Рубінштейном!» [143, с. 3]. Щодо виконаних у концерті творів у Харбіні повідомлялось лише, що скрипаль, крім іншого, «виконував скрипковий концерт e-moll Мендельсона, показавши бездоганність свого мистецтва співу на скрипці» [143, с. 3].

Після заснування першої в Китаї Шанхайської консерваторії (1927), в якій відразу було відкрито відділення скрипки, концертні виступи провідних західних виконавців значно активізувалися. Цьому сприяло прагнення професорів скрипки знайомити з високим мистецтвом кращих майстрів світового виконавства не лише пересічних любителів класичної музики, але й у першу чергу педагогів консерваторії та їхніх студентів – майбутніх професійних скрипалів. Влаштування таких виступів здебільшого відбувалось завдяки особистим контактам професорів Шанхайської консерваторії та їхньому прагненню, крім домовленості про концерти, організувати з цими майстрами проведення майстер-класів для студентів та педагогів. Зокрема, особливо багато концертів відбулося завдяки ініціативі італійського скрипаля Арріго Фoa, що на той час працював у консерваторії і очолював відділення скрипки. В 1920-1930-х рр. Фoa вдалось організувати концерти таких видатних скрипалів як Йозеф Сігеті, Єфрем Цимбаліст, Яша Хейфец, Шимон Гольдберг, Міша Ельман та ін. [251, с. 230-231].

Активізації концертів скрипкової музики сприяло й зростаюче прагнення безпосередньо самих західних скрипалів відвідати вже відкритий для всього світу Китай і представити там своє мистецтво, а також скористатися з можливості ближче познайомитися з екзотичною своєрідністю китайської музики, із особливою публікою Піднебесної, яка, виявляючи справжній інтерес, все ж на цей час ще не вповні прийняла і усвідомила можливості і красу звучання європейських інструментів.

Низку концертних виступів світових майстрів з тріумфальним успіхом розпочав у 1927 р. ще зовсім юний американський скрипаль з родини

емігрантів (його мама була родом з українського міста Ялта) Ієгуді Менухін (1916–1999). Після виступів у Парижі він відразу здобув славу видатного виконавця, презентуючи блискучу віртуозну майстерність, глибоку проникливість виконання і особливий дар інтерпретатора музичних творів. Там він виконував «Кампанеллу» Н. Паганіні, «Андалуську серенаду» П. Сарасате і скрипкові концерти Моцарта, Бетховена та Мендельсона. До середини ХХ ст. Менухіна вже називали одним з найвидатніших скрипалів світу, а згодом – одним з найвідоміших скрипалів усього ХХ ст.

Цю ж програму після гастролей у Парижі Менухін привіз 1927 р. й до Китаю. Його блискуча і прониклива гра була сприйнята слухачами невгасаючими оваціями. Сам скрипаль, якого надто зацікавила культура Сходу, пізніше повертався до Китаю знову і знову. З насиченої гастрольними подорожами його творчої біографії відомо, що крім Китаю на Далекому Сході він багаторазово відвідував Японію та Індію. Менухіна називали «громадянином світу» і «справжнім гуманістом ХХ століття» [149]). Серед інших країн Китай з його унікальною, незвичною для європейця багатовіковою культурою і духовними традиціями зацікавив скрипаля чи не найбільше. Саме тут він захопився філософією даосів і, як на це вказують його біографи Р. Магідофф і Л. Раабен, до кінця життя в усі гастрольні подорожі брав із собою томик засновника даосизму Лао Цзи.

У 1931 р. знову двічі приїздив до Китаю Яша Хейфец, виступивши в Тяньцзині з двома концертними програмами. Встановлено, що в листопаді він виконував «Чакону» Ф. Віталі, «Іспанську симфонію» Е. Лало, «Арію» і «Чакону» Й. С. Баха, «Рондо» Ф. Шуберта, п'єсу «Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі і концертну фантазію «Циганка» М. Равеля. В грудні його програму склали Соната для скрипки і фортепіано ор. 45 №3 Е. Гріга, Концерт для скрипки з оркестром П. Чайковського, прелюдія з оркестром «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі і окремі Каприси Н. Паганіні [153, с. 138; 26; 146; 147; 163, с. 138].

Також не припиняв своїх контактів з Китаєм й Ієгуді Менухін. На початку 1950 -х і 1980-х років скрипаль знову приїздив сюди з концертними виступами, виконуючи здебільшого твори великих форм – концерти для скрипки з оркестром Бетховена, Мендельсона, Брамса, Сібеліуса. Коментуючи виступи скрипаля, американський журналіст Роберт Магідофф писав, що Менухін – скрипаль великого концертного плану, йому більше властиве виконання великих концертних полотнищ, ніж салонних мініатюр, які, зрештою, він виконував однаково бездоганно, надаючи кожній музичній фразі неповторних нюансів [245, с. 137]. У 1980 р. професорами Пекінської консерваторії Менухіна було запрошено в якості експерта на Всекитайському конкурсі молодих скрипалів, після чого присвоєно звання почесного професора Пекінської консерваторії.

В пам'ять про видатного скрипаля в Пекіні у 2012 р. було проведено черговий «Міжнародний конкурс Ієгуді Менухіна для молодих скрипалів»²⁰ [104], а в 2019 р. в Пекіні створено «Міжнародний музичний навчальний центр імені І. Менухіна».

Упродовж 1928 – 1932 рр. у гастрольних виступах в Китаї презентували своє мистецтво Єфрем Цимбаліст, Михайло Ерденко, Михайло Піастро і Міша Ельман [153]. Без сумніву, яскраві гастролі цих видатних музикантів зробили свій значний вплив на чимдалі більше прагнення китайської молоді професійно навчатися гри на скрипці, також помітно посприяли ще глибшому зацікавленню західним скрипковим мистецтвом найширшого загалу китайців і поширенню ще більшої кількості творів скрипкової європейської музики в Китаї. В своїх спогадах Г. Сидоров писав: «Кожний із цих музикантів є глибоко індивідуальний. Та їх, на мій погляд, об'єднувала нестримна емоційність, якась циганська пристрасть, що не знає межі. ... Пишу про «циганську пристрасть» не в вульгарному розумінні, а в її чистому і піднесено-поетичному сенсі» [153, с. 137-138].

²⁰ Конкурс було засновано в 1983 р., його проведення відбувається кожних 2 роки по чергово в різних країнах світу. В 2012 р. місцем проведення конкурсу був Китай, а в 2016 р. в Лондоні переможцем конкурсу вперше став учасник з Китаю – шістнадцятилітній скрипаль з м. Циндао Хе Цзіюй.

Також про виступи цих скрипалів у 1929 р. повідомлялося в спеціальній рубриці газети «Концерти. Музичний огляд», де розміщувались короткі повідомлення про проведення концертів приїжджими гастролерами: «В різний час до нас приїздили три віртуози – Михайло Ерденко, Міша Ельман і Михайло Піастро. Кожний з них був індивідуальним у своєму мистецтві гри, кожен мав своє розуміння стилю і свою інтерпретацію²¹. ... Виконання Ерденка вирізнялось особливою виразністю, щирістю і блискучою технікою гри. Він володів винятковою силою емоційного впливу на слухача. Ельман мав наспівний красивий тон, його інтерпретація була оригінальною, а техніка віртуозною. Піастро мав глибокий сильний звук, його гра вражала, переконувала, проникала в душу, в ній яскраво виражалась майстерність віртуоза» [111, с. 15-16].

Серед найбільш примітних стали також концерти 1932 р. в Харбіні скрипаля Олександра Могилевського – випускника Петербурзької та Московської консерваторій, колишнього директора Кремлівського симфонічного оркестру і директора Державного квартету ім. Страдіварі. Могилевський народився в українському містечку Умань і музичну освіту здобував спочатку в Україні (в класі Г. Фрідмана в Одеському музичному училищі) і пізніше в Росії: в класі Миколи Соколовського в Московській та у Леопольда Ауера в Петербурзькій консерваторіях. До Китаю Могилевський прибув вже з Японії, куди нещодавно переїхав і залишався там до кінця життя, працюючи на посаді професора відділення музичних інструментів консерваторії міста Кунітаті. Про його приїзд у Китаї писали: «Олександр Могилевський – всесвітньо відомий музикант, який ще до революції завоював собі ім'я видатного скрипаля-віртуоза і ансамбліста. У нас він виконував концерт Чайковського» [153, с. 137]. Також віднайдено короткий запис про концертні виступи Могилевського наступних років: «Талановитий випускник Харбінської вищої музичної школи піаніст Олексій Абаза²² в 1938 році

²¹ На жаль, в матеріалах газети не зазначено виконуваний цими скрипалями репертуар.

²² Піаніст Олексій Абаза закінчив Вищу харбінську музичну школу в 1935 р. Навчався у Лео Сироти в Харбіні і в Леоніда Крейцера в Берліні.

акомпанував всесвітньо відомому скрипалеві Олександрові Могилевському» [53, с. 41]. Впродовж першого приїзду Могилевського до Харбіна 1932 р. відбулась ще одна знакова подія, що мала в історії інтеграції західних традицій в скрипкову школу Китаю особливо важливе значення, коли «професор скрипки з Японії Могилевський привіз свою ученицю Неджико Сува. Виконання двадцятилітньою японською студенткою Скрипкового концерту мі мінор Мендельсона вразило настільки, що ця подія стала заголовком усіх новин» [191, с. 1]. В газеті «Харбінський вісник» цього року неодноразово згадувалось про проведений виступ – майстер-клас Могилевського з Н. Сува перед учнями і педагогами Вищої харбінської музичної школи, в ході якого «обидва показали нам таємниці успіху своєї роботи» [191, с. 1]. В наступних роках функціонування цієї школи неодноразово продовжувалась практика проведення майстер-класів із запрошенням відомих виконавців та педагогів для проведення подібної форми роботи [191; 193]. Виділяються зустрічі з Сесилією Хансен, Єфремом Цимбалістом. Важливими видаються лекції-концерти скрипаля О. Шаєвського, віолончеліста З. Зискінда і піаністки Л. Аптекаревої, в яких виконувались твори камерної музики – сонати і тріо Гріга, Чайковського, Рахманінова.

В статтях збірок «Записки Шанхайської консерваторії» також віднайдено фактичну інформацію про виступ видатного угорського скрипаля, випускника академії Ференца Ліста Йозефа Сігеті (1892-1973), якого вважають реформатором скрипкового репертуару. Сігеті виконував у Китаї сонати і партити для скрипки соло Й. С. Баха [209]. Серед україно- та російськомовних джерел інформації про концерти цього знаменитого скрипаля в Китаї не виявлено. Є лише така згадка: «Серед музикантів, що виступали в цей час в Китаї [1930-і роки – Ч. М.] – Кетлін Перлоу, Фріц Крейслер, Йозеф Сігеті, Сесилія Хансен, Яша Хейфец, Єфрем Цимбаліст. ... Виступи іноземних гастролерів проходили в Шанхаї, Пекіні, Харбіні, Тяньцзині, Наньцзині» [106, с. 25].

Серед останніх яскравих скрипалів, що приїздили до Китаю із Заходу з концертами до початку другої світової війни став Альфред Віттенберг (1880-1952). 1939 р. він приїхав до Шанхая з Німеччини і до цього часу вже мав велику виконавську практику та здобув славу відомого в усій Європі скрипаля. Учень Йозефа Йоахіма, Віттенберг у Німеччині працював першим скрипалем Берлінського оперного театру, скрипалем фортепіанного тріо під керівництвом одного з найкрупніших піаністів ХХ ст., австрійського піаніста і професора класів вищої майстерності у Вищій музичній школі Берліна, учня Т. Лешетицького Артура Шнабеля. В ряді країн Західної Європи Віттенберг здійснював активну сольну концертну діяльність, блискуче і з глибоким проникненням представляючи в своїх виступах навіть такі віртуозні твори як концерти для скрипки з оркестром Мендельсона і Брамса.

Натхненний виконавець творів романтичної музики, Альфред Віттенберг опинився в Китаї не з власної волі і не маючи конкретної мети презентувати тут своє мистецтво шляхом концертної діяльності. На самому початку другої світової війни, рятуючись від переслідування євреїв німецькими фашистами, він разом з багатьма іншими тікав з Німеччини чимдалі на Схід і після тривалого пересування знайшов для себе спокійний притулок в Шанхаї. Як виявилось, на цей час тут до кінця 1930-х рр. опинилось вже 18 000 єврейських біженців. Не дивлячись на доволі складні умови його перебування в Шанхаї, пов'язані в цих роках з діями японських агресорів, що надто загарливо переслідували євреїв і навіть створили для них спеціальну «зону ізоляції» із вкрай несприятливими умовами життя, Віттенберг залишився в цьому китайському місті до своїх останніх днів. Він навіть не використав можливість у 1941 р. переїхати до США, куди закликав до себе його берлінський наставник А. Шнабель і вже емігрували та успішно працювали І. Менухін, Я. Хейфец та інші.

Доволі тривалий час цей талановитий скрипаль не міг знайти в Шанхаї можливостей для існування і способу заробляння коштів на життя для своєї сім'ї. Вибратися із злиднів і продовжити розвивати власне мистецтво в Китаї

Віттенбергу допомогли самі музиканти, зокрема скрипаль Арріґо Фоа – один з найактивніших мистецьких діячів єврейської громади Шанхая [163, с. 112; 207, с. 74]. В одному із музичних вечорів класичної музики вони організували йому сольний виступ з муніципальним симфонічним оркестром міста. Почувши гру Віттенберга, про нього відразу заговорили як про справжнього майстра скрипки, називаючи його «професором серед професорів» [234, с. 1]. Після цього музичного вечора у Віттенберга поступово з'явилося чимало учнів. Для роботи він брав усіх: дітей і дорослих, музикантів і початківців. Розучував з ними твори, величезну кількість яких знав напам'ять, розповідав про авторів цих творів, відкривав секрети технічної майстерності, прослуховував з учнями записи різних виконавців і допомагав їм робити порівняльні виконавські аналізи [234]. Пізніше учні Віттенберга згадували, що він був справжнім віртуозом, а його стиль педагога відзначався доступністю, сумлінністю та великою відданістю скрипковому мистецтву [163, с. 192]. Успіхи численних вихованців Віттенберга були помітними. Вони швидко почали виступати в різноманітних концертах в Шанхаї та інших містах і щоразу більше вступали до Шанхайської консерваторії, показуючи в навчанні високі результати. Після закінчення війни це сприяло запрошенню Віттенберга працювати професором скрипки в Шанхайській консерваторії.

Як відзначав особисто Віттенберг, за час перебування в Китаї останні п'ять років стали в його сповненому блискучих успіхів, тяжких випробувань і негараздів житті найкращими. Свою радість він пов'язував з успіхами численних вихованців, адже саме в цих роках з його класу вийшло багато талановитих скрипалів. Найбільш відомим серед них став син німецьких емігрантів, інвалід (з серйозним захворюванням хребта) Хайнц Грюнберг. У 1950-х рр. Грюнберга вважали кращим серед других скрипалів Шанхайського великого симфонічного оркестру [80, с. 58].

Інформація про виступи в Китаї кращих скрипалів Заходу дозволяє істотно збагатити наші знання про високий рівень культурного життя країни цього часу і зрозуміти ступінь розповсюдження тут кращих зразків

європейської скрипкової творчості та виконавства, про вплив мистецького життя на розвиток національного скрипкового мистецтва, про ступінь засвоєння західних традицій та їх інтеграції в скрипкове мистецтво Китаю.

Зафіксовані в представлених документах матеріали про насичену гастрольну діяльність світових скрипалів в Китаї засвідчують про формування у китайської публіки високих смаків, прагнення слухати високопрофесійне виконання, знайомитись з кращими творами світової скрипкової класики та їх інтерпретації, прагнення підвищувати професійні якості гри китайських виконавців. Опрацювання та узагальнення інформації з цих матеріалів видається важливим для глибшого розуміння чинників, що сприяли професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю.

2. 3 Інтегрування європейських традицій скрипкового виконавства в китайське традиційне інструментальне мистецтво ХХ ст.

В процесі зацікавлення китайцями європейським професійним скрипковим мистецтвом важливим став фактор розуміння спорідненості скрипки з окремими традиційними національними інструментами Китаю. Серед таких найбільш близькою до скрипки є двохструнна ерху («ер» китайською означає «2»), яку мешканці Піднебесної навіть називають «китайською скрипкою». Відмінність цих інструментів полягає в тому, що ерху при грі слід тримати вертикально на колінах. Примітною ознакою також є конструкція її смичка, що дозволяє торкатись струн обома його боками. Смичок неможливо тримати окремо від корпусу інструмента, оскільки обидві струни знаходяться в його середині – поміж дерев'яною основою і волоссям смичка. Лівою рукою слід легко притискати струни, не торкаючись грифу. Такий специфічний спосіб звуковидобування сприяє досягненню в грі на ерху безперервного легато. Неповторно-тужливий тембр додає їй спеціальна резонаторна коробка (знаходиться внизу корпусу інструмента), яку виготовлюють зі шкіри змії.

Повертаючись до думки про тембральну схожість китайської ерху і європейської скрипки, а також про зовнішню подібність та близькість способів

звуквидобування на обох інструментах відзначимо, що до часу засвоєння скрипки для ерху в Китаї вже було створено дуже об'ємний репертуар. Серед найбільш популярних зразків народної музики (всі вони залишаються анонімними), що стали класикою і увійшли до скарбниці національної музичної спадщини постають п'єси «Лянсяо», «Птахи на порожній горі», «Пісня холодної весни», «Місячна ніч», «Монгольський танець», «Хвороба», «Три цвітіння сливки» та ін. Ці інструментальні композиції були створені невідомими авторами. В переліку кращих зразків авторської народної музики особливе місце посідає надзвичайно поетична мелодія «Відображення місяця у двох джерелах», створення якої належить сліпому народному віртуозу Хуа Янь Цзюню (1893-1950, в народі більше відомий як А Бінь, тобто – сліпий музикант). Про красу цієї мелодії та глибину емоцій, які вона викликає в слухачів, висловлювався японський диригент Одзава Сейдзі (*Ozawa Seiji*): «емоційний стрій п'єси поранив мені душу» [78, с. 171]. Сейдзі належить до числа палких пропагандистів творів народної музики, зокрема й китайської. В його виконавській практиці знаходимо багато прикладів виконання в різних країнах світу народних мелодій, власноручно перекладених чи аранжованих ним для соліста і симфонічного оркестру.

В ХХ ст. з появою ряду нових віртуозних виконавців з'явилося багато авторських творів для ерху. Серед кращих, що увійшли до скарбниці китайської музики – різноманітні аранжування вельми улюбленої п'єси Хуа Янь Цзюня «Відображення місяця у двох джерелах». Серед таких – аранжування для соло скрипки, соло фортепіано, а також для соло ерху та симфонічного оркестру, що були здійснені композиторами Хе Чжан Хао (*He Zhan Hao*) та У Цзу Цзяном (*Wu Zu Qiang*); також п'єси для соло ерху «В лісі», «Гора Іменган», «Весна метелика» відомого виконавця і композитора Чжана Руя (*Zhan Rui*, 1920-2016). Особливе значення в цьому ряді має пісня для ерху «Кінні перегони» Хуана Хайхуая (*Huang Khaihuay*, 1935-1967). Цей віртуоз і композитор належав до числа найвидатніших виконавців на ерху першої половини ХХ ст. Як композитор, враховуючи особливі індивідуальні властивості звучання цього

інструменту – її особливе легато, пластичність звуковедення, податливість до барвистої мелізматики, Хуан Хайхуай намагався розвинути можливості традиційної виконавської техніки на ерху шляхом засвоєння європейських технік гри на струнних інструментах. Тому його твори відрізняються вищим ступенем віртуозності і багатством новаторських ідей щодо технічних виконавських можливостей інструмента. Поряд із Хуаном Хайхуаєм слід згадати й хоча б декількох інших китайських віртуозів ХХ ст. – Гогана (*Goghan*), виконавців та композиторів Ван Йї (*Wang Yi*, 1919-2002) і Ван Цзянміна (*Wang Jiangming*, нар. 1956 р.). Зокрема, Ван Цзянмін писав свої багаті етнічними мелодіями твори, використовуючи елементи сучасних композиційних технік – сонористики і, навіть, алеаторики та додекафонії [82, с. 148].

Завдяки інноваційній стилістиці «Рапсодія для ерху», п'єси «Фантастична розповідь», «У Тяньшаньському стилі» та інші твори Ван Цзянміна завжди привертають увагу кращих виконавців Піднебесної. Подібні переклади та аранжування творів національної музики можемо розглядати як перші спроби інтегрування європейських традицій у національну музику Китаю, щоправда, це поки ще спостерігаємо на прикладах створення музики для ерху.

Окрему сторінку виконавської творчості на ерху відкривають ансамблеві аранжування народних мелодій з використанням європейських музичних інструментів: «Перегони коней» для ерху і фортепіано з великим успіхом виконували один з найвідоміших піаністів Китаю Ланг Ланг разом із своїм батьком; серед найпопулярніших аранжувань для ерху і віолончелі стала народна мелодія «Монгольського танцю»; для ерху і скрипки – мелодія «Три цвітіння сливки», що стала зразком презентації прикладів «музики без меж». У цих проектах виявилась особлива ментальність китайського народу – перш за все підносити своє, національне (пригадаймо вислів «ставити іноземне на службу китайському»). В наведених прикладах ансамблевої гри відчуваємо прагнення невпинного конкурування китайського споконвічного традиційного інструмента ерху із будь-якими західними.

Щодо поєднання звучання ерху і європейських інструментів, згадаймо також унікальний проект «Поєднання східної і західної музики», авторкою якого стала відома виконавиця Ма Сяохуї (*Ma Xsiao Hui*). Сяохуї – відома китайська композиторка і виконавиця на ерху, що активно популяризує музику для китайських традиційних інструментів за рубежем. Серед небагатьох інших її творчість добре знають у багатьох країнах світу завдяки виконанню її власних перекладів для ерху творів зарубіжних композиторів: «Шість румунських танців» Б. Бартока, скрипкових мініатюр «Смуток кохання» Ф. Крайслера, «Іспанський танок» М. Скорика та ін. Спільно з аматором-органістом Гансом Зіком вона дала серію концертів, у яких виконувала твори Дж. Перголезі («Арія» для скрипки) та Й.С. Баха в перекладах для ерху і органу (найбільший успіх мали «Арія» з оркестрової сюїти Ре-мажор №3 Баха) [241]. На особливий пієтет до ерху на сучасному етапі вказує й проведення серії концертів у рамках фестивалю «Я і моя Батьківщина», організованих молодим віртуозом Ма Сінхуа (*Ma Xing Hua*), в яких одночасно виступало понад 2000 виконавців на ерху [196].

Близькість способів виконання на ерху і скрипці та емоційне багатство звучання цих інструментів спонукало китайських композиторів до створення значної кількості перекладів для скрипки китайських мелодій і навпаки – мелодій для ерху в перекладах для скрипки. Це зі свого боку теж сприяло збільшенню числа бажаючих слухати скрипкову музику і швидшій адаптації європейської скрипки в інструментальній творчості Китаю.

Відзначимо, що поряд зі скрипкою наприкінці XIX ст. в Китаї почали охоче засвоювати й деякі інші європейські інструменти, головним чином більшість з групи духових – вони розпочали входження в музичний компендіум Китаю майже одночасно зі скрипкою. Окремий виняток у цьому становить фортепіано, яке китайці довгий час не були готові прийняти так само органічно. Це пояснюємо тим, що аналогів цього інструмента не зустрічалося в традиційній китайській музиці – ні в сенсі подібних способів гри, ні винятково широких можливостей фортепіано наслідувати звучання різних європейських і

навіть традиційних китайських музичних інструментів та цілого оркестру, ані в сенсі широких динамічних, фактурних, регістрових, тембральних та інших можливостей фортепіано, яких можна було досягати одночасно.

В ході дослідження виявлено, що відмінність інтенсивності застосування скрипки в професійній музичній творчості Китаю і ряду країн Заходу є достатньо глибокою. Це розуміємо не лише в сенсі пізнього прилучення Китаю до європейських музичних здобутків і значно пізнішим початком розвитку національної професійної композиторської творчості. Важливим у цьому вбачаємо й той фактор, що в багатьох європейських народів скрипка ще до XVII ст. (часу коли, вона стала сольним інструментом) *вже була невід'ємною частиною народної творчості і провідним традиційним музичним інструментом національного музичного побуту.*

М. Хай вказує, що предмет генези скрипки став предметом зацікавлення етноорганологів, які в сукупності довели, що в етнічних середовищах, наприклад, південних слов'ян – українців, білорусів, поляків, північних хорватів, ін. «релікти традиційного скрипкового виконавства віднаходяться від XIV-XVII ст.» [183, с. 98-99]. Дослідник українських народних музичних інструментів Л. Черкаський додає, що в цих народів широкої популярності вже тоді набула струнно-смичкова «скрипиця» [208].

Досліджуючи шляхи та хронологію засвоєння скрипки в Китаї і на окремих територіях Заходу, порівняємо ці характеристики, наприклад, з територією українських земель.

Учені стверджують, що «скрипка потрапила в музичний побут слов'янських народів із Західної Європи» [183, с. 99]. В інших джерелах вивчення народної музики вказується, що «дослідження археологічних розкопок, іконографічних і літературних пам'яток Польщі свідчить про безумовний зв'язок скрипки з народним інструментарієм ще від XIV ст.» [156, с. 48]. На українські землі, як вважає А. Іваницький, «скрипка потрапила в XVI ст.», «набула поширення від XVII ст. і стала народним інструментом, увійшовши до народних ансамблів троїстих музик» [45]. У той час, коли Китай

лише розпочинав своє знайомство зі скрипкою, в Україні від другої половини XVII ст. вже виділяються імена яскравих професійних композиторів, що одночасно були видатними скрипалями-віртуозами. Чільною постаттю серед них був Іван Хандошкін (Іван Хандошко, 1747-1804). Тобто, в Україні, як і в ряді інших слов'янських середовищ, професіоналізація скрипкового мистецтва впродовж декількох століть вже підготовлювалась розвитком виконавства в сфері народного музикування.

Як би пізно скрипка не увійшла в річище професійного інструментального мистецтва Китаю, важливим залишається твердження, що в національній інструментальній музиці Китаю інтегрування європейських традицій відбувалось в синергії існуючих здобутків західного професійного та національного китайського інструментального мистецтва. Застосування синергетичного методу створило можливість інтегрувати традиції західної інструментальної творчості в національне скрипкове мистецтво Китаю. Також це вплинуло на створення за доволі короткий відрізок часу (що охопив менше половини століття) власної високопрофесійної композиторської, виконавської, методико-педагогічної та наукової національної скрипкової школи. Здобутки китайського скрипкового мистецтва вже за перші п'ятдесят років дозволяють піднести його до рівня вищих міжнародних стандартів.

Висновки до другого розділу

В другому розділі досліджено перші найважливіші приклади досягнення китайськими скрипалями професійних основ у зарубіжних фахівців. Виявлено, що цю практику розпочав у середині XIX ст. Цін Рон Гонг, який першим усвідомив думку «рухівців» про можливість здійснення змін у суспільстві шляхом використання переваг західної цивілізації. В ряді перших, що навчалися в іноземців, стали Чжао Нянькуй і Му Чжицін – вони були учнями англійця Р. Харта і стали першими відомими педагогами Пекінського університету; Тань Шучжень навчався в голландця Хейста і в Японії у чеха

І. Кеніга, став першим скрипалем Шанхайського оркестру і професором Пекінського університету.

Систематичне засвоєння надбань зарубіжного скрипкового мистецтва розпочалось в Китаї від 1919 р. Серед перших – Цен Живун, Цао Жуцзінь і Є Бо, які навчалися в Японії і стали засновниками першої музичної школи з класами скрипки в Шанхаї, викладали в університеті м. Ченду; Ситу Мен Янь – у США в американського скрипаля В. Госса, став першим в історії Китаю виконавцем сольного концерту і майстром виготовлення скрипок; Сяо Юмей – в Німеччині у Х. Рімана. Повернувшись, сприяв відкриттю відділення європейської музики в Пекінському університеті (1916), разом з Цай Юаньпеєм став засновником Шанхайської консерваторії (1927) та вперше ввів практику запрошення до Китаю європейських фахівців. Вважаючи що китайське мистецтво повинно базуватися на прийнятих в усьому світі західних стандартах, створив перші китайські праці з теорії, історії музики, та підручники з гармонії, співу, гри на фортепіано і скрипці. Виділено значення знайомства китайських скрипалів з національними європейськими школами – італійською, французькою, російською, чеською, угорською, німецькою і прагнення розвивати традиції своєї національної скрипкової творчості в поєднанні із загальноєвропейськими досягненнями.

Здійснено аналіз сольної, ансамблевої та в супроводі симфонічного оркестру концертної діяльності кращих західних скрипалів від початку ХХ ст. до другої світової війни. На матеріалах тогочасної преси, спогадів окремих скрипалів та існуючих наукових праць досліджено концертні виступи в Шанхаї, Пекіні, Харбіні, Тяньцзині та Наньцзині англійця Р. Харта, голландця Хейста, чехів А. Бромлі, І. Кеніга, та В. Пулкрабека. Як найбільш резонансні, виділено концертні виступи майстрів світового рівня. Серед них: австрійський скрипаль Фріц Крейслер, американські Яша Хейфец та Іегуді Менухін, італієць Арріго Фоа, угорець Йозеф Сігеті, німці Альфред Віттенберг та Шимон Гольдберг, з Росії та України – Олександр Могилевський, Єфрем Цимбаліст, Михайло Ерденко, Михайло Піастро, Міша Ельман. Зібрано інформацію про

виконуваний ними репертуар та відгуки про особливості індивідуального стилю виконання та інтерпретації. Виділено про зародження в Китаї практики концертів камерної ансамблевої музики та проведення в навчальних інституціях майстер-класів (Олександр Могилевського, Сесилії Хансен, Єфрема Цимбаліста, Олександра Шаєвського).

При дослідженні проблеми інтегрування в національне скрипкове мистецтво Китаю традицій Заходу виявлено яскраві ознаки синергії: існування великої кількості взаємних перекладів, вплив західних композиційних технік на творчість китайських композиторів для окремих національних струнних і вплив характеристик гри на китайській ерху на створення композицій китайськими композиторами для європейської скрипки.

РОЗДІЛ 3

РОЛЬ СКРИПАЛІВ З УКРАЇНИ НА ЕТАПІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

3. 1 Культурне і мистецьке життя української громади в Китаї в першій половині ХХ ст.

Одним із завдань представленою дослідження постало з'ясувати ступінь участі скрипалів з України на етапі становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю. Запропонований аспект дослідження в процесі розвитку китайського скрипкового мистецтва до цього часу залишався поза увагою дослідників і не висвітлювався в музикознавчих працях. Для виявлення фактів про діяльність в Китаї скрипалів з України необхідним виявилось здійснення аналізу великого масиву різноманітних матеріалів.

В ході аналізу зафіксованої в тогочасній пресі інформації про концертні виступи скрипалів з України [60-61; 110-111], праці Лю Шіе Ціна «Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908 – 2008» [83], українських дослідників у сфері китайсько-українських культурних взаємин [50; 128; 129; 175; 216; 223], спогадів друзів, пересічних любителів класичної музики та соратників [23; 33; 53; 87; 96; 100; 153; 215-216], опублікованих статей мистців, музикознавців, педагогів [12; 16; 26; 37; 44; 46; 52; 60-61; 65; 79; 83; 121; 138; 158; 170; 177], матеріалів концертних програм [60-61; 223], довідника «Композитори України та Української діаспори» А. Мухи [115] вдалось виявити значну кількість персоналій найбільш активних, яскравих і важливих для розвитку китайського скрипкового мистецтва скрипалів з України. Як виявилось, від початку ХХ ст. вони впродовж майже чотирьох десятиків років здійснювали містами Піднебесної дуже насичену (або менш активну) концертну діяльність, викладали гру на скрипці в китайських навчальних

інституціях різного рівня, брали участь у музично-суспільній праці. Аналіз цих матеріалів дозволив реконструювати найважливіші сторінки їх творчих біографій під час перебування в Китаї та, поряд із представниками інших західноєвропейських скрипкових шкіл (головним чином російських, а також польських, німецьких, італійських), визначити вагому роль також і українських скрипалів на шляху становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю.

Впливи України на розвиток культури Китаю мають дуже давні традиції і в ході історичного розвитку характеризуються різною інтенсивністю. Особливого значення в музичній галузі українсько-китайські взаємини набули від початку ХХ ст. У вирі еміграційних процесів, що набирали в ході будівництва Китайської Східної залізниці щоразу більшого розвитку, наприкінці 1910-х рр. у числі музикантів із Заходу до Китаю почали прибувати й скрипалі з України. Виявлено, що більшість серед емігрантів з тодішньої території України були представниками єврейського походження. Внаслідок примусового виселення та рятуючись від комуністичного терору вони масово тікали, або просто шукаючи роботу, виїжджали в світі з української території колишньої Росії (потім СРСР). Справді, багатолюдне їх тікання було зумовлене розгортанням на початку ХХ ст. гострої боротьби керівництва держави проти євреїв. Тенденція переслідування єврейського населення, обмеження їх прав і гоніння розпочалася в Росії ще в ХVІІІ ст. за часів імператриці Катерини ІІ²³, а в умовах підготовки, здійснення пролетарської революції 1917 р. та побудови нової держави (Радянського Союзу, грудень 1922 р.) шляхом з'єднання територій Росії, України, Білорусі та Закавказзя, набула особливого значення.

Незважаючи на державну пропаганду антисемітизму, на українських територіях передреволюційної Росії, а також тривалий час після звершення пролетарської революції, особливо від репресивної політики російського уряду страждали громадяни єврейського походження. До початку ХХ ст. найчисленніша їх спільнота утворилась у м. Одесі. Саме звідси до Китаю

²³ Негативне ставлення до єврейського населення спостерігалось у Росії від часів урядування Катерини ІІ (1729-1796), яка послідовно обмежувала права євреїв на проживання тут, освіту, працю у багатьох професіях, примушувала відійти від юдаїзму і прийняти православ'я, забороняла офіційне використання ідишу та івриту.

вперше почало прибувати найбільше єврейських біженців усіх професій, серед яких було багато й скрипалів. Аналіз статистичних матеріалів початку ХХ ст. вражає величиною кількості переселенців з української території. Наприклад, віце-президент Національної академії державного управління, доктор наук Андрій Попок відзначав, що після Пекінської угоди (1860) до початку ХХ ст. – історичного етапу першого періоду масовості українських поселень у Китаї, з Одеси сюди відбуло 24 405 осіб. Більшість з них були громадянами єврейського походження [131, с. 87]. Внаслідок політичних репресій до 1916 р. з українських губерній на Далекий Схід переселилося ще понад 276 000 осіб – більшість з них були з Одеси, Києва, Харкова та Наддніпрянської України [176, с. 18].

Масовому прямуванню до Китаю мешканців єврейської національності сприяло поширення по усій території Росії відомостей, що тут їх приймають гостинно, надають політичний притулок та всі громадянські права, тобто – забезпечується спокійне життя і праця.

Доброзичливе ставлення до інших національностей пояснювалось не лише гостинністю китайського населення та його віротерпимістю, але й великою потребою на початку ХХ ст. притягання до Китаю професійних кадрів. Щодо єврейських громадян, найважливішим фактором у цьому стало виявлення спільних позицій між єврейською релігією і вченням надто шанованого від стародавніх часів філософа і мислителя Конфуція, положення вчення якого й до цього часу зберігаються в Китаї як основа державної релігії. Спільним між конфуціанством і юдаїзмом є, насамперед, вчення про етичний гуманізм, а також – досконале шанування Бога, вірність державному правителю, послухенство батькам, справедливість.

У процесі дослідження питання поселення євреїв на території Піднебесної вчені довели, що цей процес почав відбуватись віддавна. Дослідник О. Кац у статті «Євреї в Китаї» (його праця була видана 1900 р. у Варшаві і вважається першим дослідженням з проблеми розселення євреїв на території Піднебесної) вказує: «У давніх народів шовк оцінювали надто дорого

і, ймовірно, шовк мав не менше значення для євреїв, у яких розкіш у часи Ісайї значно розвивалася. Тому не виключаємо можливості, що багато євреїв ще за царя Соломона²⁴ ... досягли китайських берегів і там заснували торгові колонії. Відомо, що поміж товарів, які фінікійці привозили з морських подорожей, були прянощі з Індії і шовк з Китаю» [53, с. 17-18].

Натомість, німецький єврей Йозеф Прейс (*J. Preuss*) – лікар, що багато років практикував у Китаї, одне зі своїх досліджень присвятив вивченню поселень євреїв у часи династій Мін і Тан (VII – X ст. н.е.). 1901 р. він опублікував у Тель-Авіві працю «Китайські євреї у Кайфені»²⁵ [248]. В цій праці вчений писав, що перша синагога була збудована на території Піднебесної в Ханбалику (давня назва Пекіну) ще 1163 р. і до кінця XIV ст. євреї в Китаї мали особливо великий вплив у державі, та навіть очолювали військо – а це було знаком особливої довіри до них [248, с. 9-12].

До перших найкрупніших науковців і дослідників вивчення життя та кількості в Китаї представників єврейського населення належить також Р. Русаков. 1906 р. він опублікував працю «Дихання дракона», в якій вже на самому початку, хоча й у жартівливому тоні (наводячи найпоширеніші приклади анекдотів) підкреслював про особливі здібності євреїв до підприємництва та мистецтв, про їх постійне піддавання гонінням і прагнення знайти в інших краях «землю обітовану»²⁶ для життя і реалізації своїх талантів та вмінь. Заглиблюючись в історію, Русаков наводить цікавий факт, що 1605 р. італійський місіонер і єзуїт Маттео Річчі відіслав до Ватикану доповідь, в якій уперше докладно описав життя і релігійну діяльність єврейської общини в Китаї ще до початку XVII ст. Русаков стверджував, що доповідь Річчі стала першим документом про існування в серці Китаю єврейської общини упродовж багатьох віків вже тоді, коли євреї ще не мали жодних інших контактів з

²⁴ Соломон - правитель ізраїльського царства на початку X ст. до н.е., автор псалмів, старозавітних книг «Притчі Соломонові», «Пісня пісень Соломона» та ін.

²⁵ Кайфен – місто на березі річки Хуанхе, столиця Китаю в X – XII ст.

²⁶ «Землею обітованою» у юдаїзмі від біблійних часів прийнято називати Ізраїль, але Русаков, досліджуючи в своїй праці етапи і території розселення євреїв від Західної Європи до Далекого Сходу, постійно проводить думку про прагнення єврейського народу знайти іншу землю для спокійного життя і праці, навіть далеко за межами своєї історичної Батьківщини.

євреями інших держав [150, с. 31]. Також автор цієї праці навів цікаві результати власного статистичного дослідження, що «на самому початку ХХ ст. євреїв у Китаї (переважно в Шанхаї та в Харбіні) вже було понад пів мільйона осіб» [150, с. 49]. Для українського та єврейського населення з України саме міста Харбін і Шанхай аж до початку 1940-х рр.²⁷ стали місцем скупчення їх найбільшої кількості і місцем розгортання мистецької діяльності, зокрема – й у галузі скрипкового мистецтва.

Багато представників і української, і єврейської інтелігенції з України виїжджали до Європи – зокрема до Праги, Берліна, Мюнхена. Спостереження за зростаючою силою та міццю згуртованості осередків їх скупчення, свobodної діяльності в великих європейських містах митців різних напрямів, науковців та педагогів-професорів, що знаходили працю в кращих університетах Заходу, спонукало лідерів більшовицької партії припинити їх висилку та дозвіл на добровільний виїзд на Захід. 1922 року політбюро Комуністичної партії більшовиків прийняло постанову «Про небажаність висилки за кордон діячів української та єврейської інтелігенції», оскільки «... висилка не стає для них покаранням ... і навпаки, поповнюючись інтелектуальними силами, сприяє їх більшому згуртуванню»²⁸. Це стало однією із причин ще більш масового прямування, зокрема інтелігенції з України на Схід, до Китаю, де на межі з Росією поки ще не існувало кордонів і переїзд з однієї держави в іншу можна було здійснювати дуже легко, навіть пішки.

Наприклад, у Харбіні до кінця 1920-х рр. зібралась найбільш чисельна українська громада, кількість якої перевищувала 40 000 осіб [175, с. 29]. У Шанхаї на цей час було зареєстровано близько 5 000 українських громадян [223, с. 74]. У матеріалах Вісника Української Всесвітньої Координаційної Ради, метою якого є вивчення національно-культурних потреб українців у країнах їх

²⁷ Маємо на увазі період, коли Чан Кайші і партія Гоміньдан зазнали поразки і Китай захопили японці. В цих умовах проживання тут некитайського населення стало неможливим. Внаслідок гонінь та репресій більшість українців, євреїв та ін. були змушені тікати до США, Австралії або Західної Європи. Переважаюча більшість з тих, що повернулись на Батьківщину, зазнали тяжких поневірянь, кидання в тюрми та страт.

²⁸ Постанова Політбюро ЦК КП(б) 20.IX.1922 №721. URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/36675-postanovlenie-politbyuro>

розселення, повідомляється, що внаслідок інтенсифікації еміграційних процесів до кінця 1930-х років чисельність приїжджих громадян з України, а також українців, народжених вже в Харбіні та Шанхаї, поступово збільшувалася, і що загалом на цей час на півночі Китаю вже було зареєстровано понад 50 000 українців [175, с. 18].

З розгортанням експлуатації надважливого транспортного і стратегічного об'єкту – щойно збудованої Китайської Східної залізниці, потреба на півночі Китаю в професійних кадрах різних спеціальностей (інженерів, будівельників, військових, лікарів, педагогів тощо), а також і для забезпечення мистецького життя та культурного дозвілля (артистів, літераторів, музикантів-виконавців та педагогів) виявилась особливо гострою. Офіційне скерування урядом російської держави громадян різних національностей на роботу в Китай, або їх особиста добровільна еміграція в пошуках праці, заробітку, презентації і реалізації власної, зокрема музичної професійної майстерності за межами своєї держави були зумовлені й гострим зростанням потреби на півночі Китаю в обміні культурними кадрами. Утворення дуже кількісної української національної громади на півночі Китаю свідчить, що спільними зусиллями тут розпочалось здійснення багатьох акцій для утворення власної соціальної інфраструктури.

Інтенсивне розгортання культурного життя емігрантів з України проявилось тут у виданні книг українською мовою, відкритті своїх церковних парафій, бібліотек, гімназій та училищ, в організації постановок українських театральних вистав, організації концертної діяльності українських хорових колективів [130, с. 120]; у поступовому заснуванні і, в результаті – утворенні мережі своєї преси: газети «Вісті Українського клубу» (клуб було засновано 1907 р., газета виходила в 1909-1910 рр.), «Українська громада» (виходила в 1920 р.), «Звідомлення» (1921), «Шлях до щастя» (вийшов лише 1 номер у 1923 р.), «Вісті з української колонії» (1927), «Українське слово» (1932), та журнали «Вікно» (1920), «Чураївка» (1926), «Молодий українець» (1927), «Поклик України» (1929), «Засів» (1932); у культурно-просвітницькій роботі,

яку взяли на себе Український клуб, товариство «Просвіта», «Українська громада», гуртки «Спілка української молоді», «Зелений клин», «Бандура». Г. Карась вказує, що «В Китаї українські громади проіснували до 1945 року, коли зі вступом Радянської Армії більшу частину українців було заарештовано і депортовано до СРСР, а їх організації закрито» [50, с. 90]. Додамо, що багато з українських митців та інших прогресивних діячів ще від середини 1930-х рр. добровільно почали повертатися в Україну, де переважаючу більшість з них було страчено, а більшість з тих, хто до 1945 р. ще перебував у Китаї, рятуючись від депортації і наступних покарань, встигли втекти до Австралії, Аргентини, США або Канади.

В музичному житті, зокрема скрипалів (діяльність яких становить найбільшу цікавість в сенсі дослідження предмету нашої роботи), організація мистецького життя виявилась у поступовій організації сольної концертної діяльності, в утворенні та очолюванні скрипалями великих симфонічних оркестрів і камерних виконавських колективів, у педагогічній праці в музичних школах, технікумах та університетах. Усі ці заходи мали важливе значення в сенсі прагнення українських скрипалів продовжувати розвиток своєї національної музичної культури в умовах далекого зарубіжжя, знайомити з нею китайське населення, поширювати і пропагувати тут кращі зразки музичних творів своїх національних композиторів.

Від початку ХХ ст. на півночі Китаю, головним чином у Харбіні, який став однією з найважливіших станцій міжнародної магістралі КСЗ і завдяки цьому населеним пунктом, що з маленького селища дуже швидко перетворився на один з найбільших мегаполісів, спостерігався нечуваний розквіт класичного музичного мистецтва. Насамперед, цьому сприяла діяльність приїжджих високопрофесійних сольних та ансамблевих виконавців, диригентів, композиторів та педагогів із Заходу. Серед них були представники різних національностей – переважно з колишньої російської території, а також – з Італії, Чехії, Польщі, невдовзі й з Німеччини. Як свідчать матеріали перепису населення Харбіна 1913 р., в цей час тут проживали здебільшого китайці та

емігранти з багатонаціональної Росії, що працювали тут на будівництві Китайської Східної залізниці. Їх кількість становила близько 70 000 осіб; усіх інших громадян тут налічувалося близько двохсот тисяч з 53-х країн [170, с. 19].

Значний притік біженців усіх мистецьких професій та розгортання нечувано активної діяльності музикантів призвело до створення унікального мистецького міста Харбін, аналогів якому в світі не було. Його унікальність полягала в одночасній присутності різних національних громад, кожна з яких мала можливість розвивати своє національне мистецтво, що в сукупності призвело до поступового розвитку й китайського національного професійного музичного мистецтва. Відзначимо, що потужному розгортанню культурного життя різних національних громад багато посприяло піклування адміністрації КСЗ про облаштування на чужині їхнього побуту. Правління залізниці (його називали «Залізничне зібрання») взяло на себе організацію влаштування театральних вистав – драматичних і оперних, фінансування творчого життя симфонічного оркестру та облаштування (швидке спорудження концертних залів та найрізноманітніших майданчиків) концертів симфонічної та камерної класичної музики, заснування та фінансування музичних шкіл і технікумів, а також проведення літературних вечорів і виставок художників.

У цей процес органічно і не менш активно влилися й митці з українських територій. В добровільній або примусовій еміграції всі вони опинялися не за власної волі, тому в умовах боротьби за виживання і зростаючої жагучої потреби самореалізації, вони здійснювали тут дуже активну роботу. Українська мистецька еміграція в Китаї періоду першої третини ХХ ст. постає як винятковий соціально-психологічний феномен.

Важливою особливістю емігрантської мистецької спільноти з України було органічне вrostання в нове культурне середовище із збереженням свого національного культурного обличчя. Також її характеризували велика прив'язаність до території, корінне населення якої ставилось до емігрантів без будь-якої ворожості, тривалість проживання і праці тут та значний ступінь закоріненості – адже багато з українських емігрантів були нащадками тих, чий

батьки приїхали сюди працювати раніше. Важливим фактором була й можливість постійного зв'язку зі своєю Батьківщиною, що виявлялось не лише в фізичних контактах зі своїми крjанами (спілкування, листування), а в продовженні розвитку своїх національних мистецьких та освітніх традицій. Адаптація емігрантів-інтелігентів з України в чужоземному середовищі та їх інтегрування в художнє життя Китаю мали дуже важливі наслідки для розвитку і українських мистецьких традицій, і китайських.

Про насичене культурне і мистецьке життя представників з України та про діяльність їх громад в архівах Північного Китаю залишилось не багато свідчень. Незважаючи на функціонування значної мережі фінансованих українським товариством та Українським клубом україномовних газет та журналів, які намагалися в т. ч. достатньо докладно висвітлювати заходи культурного і мистецького життя української громади, збережених матеріалів у китайських архівах майже не залишилось. Для порівняння розгортання справи україномовної преси, наведемо такий факт: російськомовні газети і журнали видавалися коштом дуже заможного правління Китайської Східної залізниці; українська ж преса фінансувалася лише незначними датками Українського клубу та окремих заможніших українців.

Після 1945-го року – входу Радянської Армії в Харбін та ідентифікації всіх громадян, зокрема тих, що приїхали сюди з української території, було оголошено як працюючих на окупаційні японські війська і багатьох кинуто в табори та у в'язниці. Більшість виявлених документів українців було спалено, інші – вивезено самими українцями до Австралії та США, куди вони втікали від переслідувань вже японської влади, забираючи із собою власне майно – у т.ч. й кореспонденцію, підшивки періодичних видань, фотографії, атестати і дипломи про освіту, концертні афіші, книги, документацію української громади та навчальних музичних закладів.

Тих, хто ще після окупації 1930 р. Маньчжурії Японією все ж встиг повернутися на свою історичну Батьківщину, чекала сумна доля. Багато з них пропадали безвісти – після від'їзду на Батьківщину назавжди припинялось їхнє

листування з родиною. Наприклад, диригента Олексія Слущького, співака Олександра Кармелінського та багатьох інших згідно Наказу НКВД № 00593 від 20.09.1937 р. було звинувачено в шпіонажі, контрреволюційній діяльності, зраді Батьківщині, інших інсинуаціях, заарештовано і страчено [96, с. 58]. Лише незначній частині все ж було дозволено проживати на території Радянського Союзу і навіть продовжувати працювати в своїй професії (як, наприклад скрипалеві О. Дзигару), проте – лише в невеличких містечках далекого Сибіру або в дуже віддалених від України містах – у Хабаровську, Магадані, Владивостоку, Ухті, Іркутську.

Вияснено, що серед найвидатніших з українських діячів в СРСР у 1936 р. було розстріляно диригента Степана Кукурузу [130, с. 69], в 1938 р. – забрано на Луб'янку просто з концерту в Москві і негайно розстріляно диригента Давида Гейгнера [227, с. 1], в тюрмі на Уралі закатовано укладача найбільшої в Харбіні української бібліотеки Юхима Березовського [225, с. 118]. Відбування покарання в таборах на Колімі зазнав скрипаль Олександр Дзигар, на Соловецьких островах – харківський поет Сергій Алимов, у Володимирському Централі понад десять років відбував покарання диригент Дмитро Таїров, від 1936 по 1944 р. у виправних трудових таборах перебував скрипаль В. Каплун-Володимирський. Окремим найяскравішим музикантам все ж вдалося втекти від радянських чиновників з Китаю: до Японії втекли співаки Марія Садовська та Олександр Шеманський (звідти згодом вони переїхали до США), до Італії переїхала співачка Віра Кравченко, до Австралії – диригент Еммануїл Меттер, скрипаль Володимир Трахтенберг, піаніст Олексій Абаза. Разом з ними туди попрямувала й балерина Ніні Недзвецька; до США – співачка Марія Машир та віолончеліст Олексій Погодін. Там, у далекій, вже другій еміграції, всі вони активно продовжували своє професійне життя: організовували насичену концертну діяльність чи розгортали педагогічну працю, даючи приватні уроки, або й навіть засновували власні музичні школи (як, наприклад О. Абаза в Мельбурні), ставали професорами скрипки в консерваторіях (Трахтенберг від 1956 р. до кінця життя (1963) працював професором скрипки консерваторії в

Сіднеї). Марія Машир була солісткою Українського професійного театру Нью-Йорку і солісткою хору О. Кошиця, здійснювала гастролі в Мексиці, Колумбії, Чілі, Перу, Венесуелі і, прославляючи далеко за кордонами українську пісню, стала однією з найуспішніших представниць української еміграції в США.

Більшість інформації про діяльність українських мистців – письменників, співаків, диригентів, виконавців-інструменталістів було встановлено з матеріалів російських архівів Північного Китаю. В Хейлундзянському архіві серед матеріалів про російських музикантів знайшлося чимало згадок про українських, оскільки їх ідентифікували як росіян або про них знаходились крупинки інформації в контексті концертної чи музично-педагогічної діяльності з життя російської громади.

На підставі аналізу архівних афіш та періодики, а також опублікованих спогадів сучасників вдалось встановити імена багатьох митців та музикантів, що приїхали з України працювати на території всієї протяжності Східної Китайської залізниці, з'ясувати аспекти діяльності та визначити роль і значення їх праці на півночі Китаю впродовж першої половини ХХ ст.

Виявлено, що одним з перших у числі українських діячів сюди 1907 року приїхав **священик** *Петро Гордзієвський*, який заснував і видав 1923 р. перший (і єдиний) номер української газети «Шлях до щастя». За його сприяння в Харбіні систематично почала діяти українська церква Покрови Пресвятої Богородиці (знаходилась на вулиці Новоторговій, 28); з Харкова сюди приїхали **письменник** *Арсен Несмілий* та **поети** *Яків Аракін*, *Федір Комишнюк* і *Сергій Алимов*. Зокрема, Алимов²⁹ заснував і працював у Харбіні (пізніше в Шанхаї) головним редактором українського літературного журналу «Чураївка», в якому поміж іншого друкував збірки своїх авторських поезій. Там Алимов уперше близько познайомився з творчістю видатних далекосхідних поетів минулого. Вивчивши на чужині не лише китайську, але й досконало японську мову, вперше здійснив і опублікував у Харбіні власні переклади ліричних віршів японського поета XVII ст. Мацуо Басьо, якого вважав найвеличнішим майстром

²⁹ Після повернення на Батьківщину Алимов став відомий як автор багатьох текстів патріотичних і жартівливих пісень.

складання коротких строф. Алимов особливо цінував творчість Басю, яку називав «дзеркалом свого часу», а самого поета – винахідником і зачинателем нового роду поезій немеркнучої краси, сповнених глибоких думок і почуттів» [100, с. 27]. Працюючи літературним редактором текстів у газеті «Вікно», Алимов багато праці присвятив висвітленню хроніки мистецького і театрального життя українців, розміщував власні рецензії на концерти музикантів і своєю активною працею зумів «перетворити цю газету на дзеркало артистичного та літературного життя Харбіна» [100, с. 216]. Засновником і редактором перших номерів щотижневого літературно-художнього журналу «Рубіж» у 1920 р. став літератор з Одеси Євген Кауфман, а його постійним дописувачем – поет Арсен Несмілий. Редактором українського щотижневого літературно-політичного часопису «Засів» у 1932 р. працював український хоровий диригент Степан Кукуруза. Про найцікавіші культурні та мистецькі події українців періодично повідомляла українська «Далекосхідна газета», специфікою якої було анонсувати діяльність Китайської Східної залізниці.

В першій третині ХХ ст. тривалий час працювали і зробили великий внесок у розвиток професійного музичного мистецтва Китаю такі митці:

Режисери *Кость Мирославський* та *Кость Кармелюк-Каменський* у 1903 і 1908 рр. здійснювали на півночі Китаю гастрольні постановки опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» і «Майська ніч» М. Лисенка. В жовтні 1908 р. в рубриці «Культурне життя» газети «Харбінський вісник» було розміщено такий допис: «Усі вистави проходили з аншлагом. Тільки український театр збирав повні зали глядачів, і це треба віднести на рахунок великої любові українського загалу до свого мистецтва» [185, с. 16].

Драматичні **актори** *Володимир Махно* та *Петро Машин* стали засновниками в Китаї і керівниками української театральної трупи, з якою систематично здійснювали впродовж 1908-1910 рр. найулюбленіші українські музично-театральні постановки: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ніч під Івана Купала» та «Циганка Аза» М. Старицького, «Шельменко-денщик»

Квітки Основ'яненка, «Бондарівна» І. Карпенка-Карого. Ці вистави йшли доволі часто у Народному домі і завжди мали величезний успіх [185-186].

Митці з України виявили тут потребу запроваджувати і розвивати музичне мистецтво за європейським зразком. Встановлено, що в першій третині ХХ ст. здійснювали дуже насичену і різноманітну діяльність музиканти найрізноманітніших професій. Серед них:

диригенти: симфонічного оркестру – *Михайло Іваницький* та *Олексій Крачун* (обидва з Одеси). Крім цього, Крачун став першим у Харбіні організатором і керівником духового оркестру;

Еммануїл Меттер (родом з Одеси, випускник Петербурзької консерваторії по класу диригування у О. Глазунова), який у 1919-1928 рр. працював головним диригентом симфонічного оркестру Китайської Східної залізниці. Йому вдалось створити кращий на той час у Китаї симфонічний оркестр, число музикантів якого сягнуло 60 учасників. В утримуванні такого великого колективу – оплата праці учасників оркестру, концертмейстерів і диригентів, фінансування концертних виступів і гастрольних подорожей, важливе значення мала підтримка мецената – дворянина, військового лікаря В. Вуїча [189, с. 19]. Учасниками оркестру Меттера були виключно емігранти з колишньої Росії (у т.ч. й з України). В концертних виступах нерідко брали участь знамениті солісти: флейтист з Італії Дж. Дорф, альтист з Чехії В. Пулкрабек, російсько-німецький піаніст Леонід Крейцер, скрипаль з Грузії Г. Шерпурат, гобоїст Сергій Швайковський, якого Меттер називав «професором звуку гобоя». Серед найвидатніших скрипалів-солістів з України були особисто запрошені ним вихідці з Одеси Йосип Лейзерович та Володимир Трахтенберг, з Умані – Олександр Могилевський. Інформацію про участь в оркестрі цих видатних солістів зібрано з матеріалів архівних газет «Музичний огляд» [1110-111], праць Л. Говердовської [26], М. Римського [138], Лю Шіе Ціна [83], О. Абази [1], професорів Шанхайської консерваторії [101-102] та на підставі аналізу збережених афіш виступів оркестру.

Давид Гейгнер з м. Казатин (сьогодні Вінницької області) – диригент оркестру, композитор і піаніст. Працював у Харбіні головним диригентом театру оперети.

Дмитро Таїров (з Одеси) – диригент і контрабасист симфонічного оркестру КСЗ; здійснив у Китаї велику кількість перекладів для симфонічного оркестру найбільш популярних камерних вокальних та інструментальних творів класичної музики (у т.ч. й української – солоспіву М. Лисенка та арії з опери С. Гулака-Артемівського), організатор і власник магазину музичних інструментів та платівок.

Мирон Селецький – засновник і диригент камерного оркестру при правлінні Китайської Східної залізниці.

Петро Машин (з Подільської губернії) у 1909-1910 рр. був диригентом оркестру, актором, режисером і завідувачем трупі Українського дому в Харбіні [101, с. 52].

Усі ці диригенти здійснювали в Китаї велику концертну діяльність. Кожний з них своєю працею вніс свою важливу частку в пропаганду в Китаї кращих творів світової та української оркестрової музики.

Зважаючи на те, що саме диригенти з України запровадили в Китаї періодичні концерти симфонічної музики на дуже тривалий час (а їх періодичність була доволі густою – по дві різноманітні програми на місяць, при чому всі концерти відбувалися в трьох частинах з двома перервами [83]), уперше представили китайському населенню найрізноманітніші програми з творів симфонічної музики західноєвропейських та українських композиторів від кінця XVII до початку XX ст. і навіть час від часу супроводжували ці концерти усними лекціями, в яких розповідали про композиторів та виконані твори [83]. Сучасний китайський дослідник музичних сторінок Харбіна 1920-1940-х рр. Мен Жуо Хуа у праці «Славетні люди Харбіна» (1993) підкреслює: «Насиченість концертної діяльності диригентів Михайла Іваницького, Еммануїла Меттера, Олексія Крачуна, Давида Гейгнера, Дмитра Таїрова і Мирона Селецького в Піднебесній ще тривалий час не була повтореною ніким з

інших. Вони стали для нас родоначальниками китайського симфонічного диригування» [102, с. 101].

Із твердженням Мен Жуо Хуа можемо цілком погодитись, враховуючи, що в Китаї на цей час ще не існувало вищих музичних інституцій, тим більше – професія диригента симфонічного оркестру серед китайців була ще не засвоєною, хоча цікавість до цього виду мистецької праці вже було пробуджено. Пригадаймо, що в історії музичного життя Китаю вже на початку ХХ ст. було достатньо прикладів виконання творів у супроводі симфонічного оркестру найвидатнішими західними диригентами: керівництво від 1919 р. Шанхайським оркестром Маріо Пачі, диригентура впродовж 1928-1929 рр. в театрі Російської опери в Харбіні одного з найславетніших диригентів світу Арія Пазовського, гастрольні концерти 1926 р. Філадельфійського оркестру під батудою американського диригента Леопольда Стоковського тощо. Вперше практику симфонічного диригування було запроваджено в Китаї лише 1933 р. в Шанхайській консерваторії, а першим професором з диригування став М. Пачі. Його оркестр називали першим на усьому Далекому Сході. Саме цього 1933 р. в консерваторії під його керівництвом було виконано Концерт №4 для фортепіано з оркестром С. Рахманінова (солістом був завідувач кафедри фортепіано Шанхайської консерваторії Борис Захаров) [65, с. 84].

Серед **хорових диригентів** – *Степан Кукуруза* (з Подільської губернії) – працював диригентом хору при Українському клубі, хору української церкви Покрови Пресвятої Богородиці, був організатором аматорського українського гуртка «Бандура», редактором українського часопису «Засів» та активним членом ревізійної комісії товариства «Просвіта». В 1930-х рр. пропагував на півночі Китаю твори української хорової музики і диригував хором української колонії. За віддану українству працю – виконання і пропаганду українських народних пісень та творів національної хорової класики, друкування в журналі «Засів» творів українських письменників (зокрема Т. Шевченка), за роботу в українському консульстві Харбіна, де він міг здійснювати велику допомогу українським біженцям та організувати зібрання коштів для них, а також для

будівництва Українського національного дому, після повернення на Батьківщину (1936) російським урядом йому було оголошено вирок і страчено [130, с. 142].

Володимир Лукаша (з Харкова) після С. Кукурузи очолював хор української колонії. Репертуар свого колективу укладав здебільшого з обробок українських народних пісень (особливо пісень календарних циклів). Встановлено, що з авторських творів виконував хорові твори Д. Січинського, М. Лисенка, уривки з «Вечорниць» П. Ніщинського, запровадив проведення регулярних концертів, присвячених роковинам Т. Г. Шевченка [190, с. 23]. До концертних виступів свого хору неодноразово залучав видатного українського бандуриста-емігранта Йосипа Сніжного [50, с. 147];

Співаки: ще наприкінці 1800-х рр. тут гастролювала співачка і акторка *Марія Садовська (Тобілевич)* родом з Херсонської губернії, яку називали «українським соловейком». Вона виконувала арії з опер «Наталка Полтавка», «Утоплена» Лисенка і «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського; впродовж 1910-1934 рр. тут виступали тенор *Петро Лавровський*, сопрани *Любов Беспечна*, *Лідія Липковська* (з Буковини), *Марія Машир* (з міста Умань), актори і співаки-тенори Українського театру в Харбіні, кияни *Олександр Шеманський* та *Олександр Кармелінський*, полтавчанка *Віра Кравченко*. Всі вони стали першими українськими співаками, що здійснювали в першій третині ХХ ст. насичену гастрольну діяльність, при чому не лише на півночі Китаю, але й у Пекіні, Даляні та інших містах [158, с. 52-57], виконували твори світової та української класики. З великим успіхом за участі Беспечної, Лавровського та Машир завжди йшли постановки опери «Катерина» М. Аркаса [50, с. 491], «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч» М. Лисенка [185-186], а на закінчення програм сольних концертів Марія Машир і Петро Лавровський завжди виконували декілька українських народних пісень [186, с. 14]. Про величезну популярність в Харбіні українських співаків писала в своїх спогадах співачка О. Коренева: «Була в Харбіні й українська оперета, в

якій примадонною була Л. Беспечна. ... Харбінці любили українську оперету, хороший хор і мальовничі костюми учасників» [61, с. 18].

піаністи *Лео Сирота* (зі Львова, народився в м. Кам'янець-Подільський), в 1928 р. виступав у Китаї з гастрольними концертами, а в 1934 р. працював педагогом фортепіано в Третій музичній школі Харбіна. Серед його найбільш талановитих і відомих учнів китайського періоду – Валентина Білоусова та Олексій Абаза – обидва є представниками покоління, народженого в Китаї.

Валентина Білоусова здійснювала насичену концертну діяльність і стала першим педагогом фортепіано харбінського Музичного технікуму. Переїхавши 1956 р. до Росії, стала чи не єдиною піаністкою, якій після перебування в Китаї вдалось уникнути сталінських репресій, тюрем і продовжити педагогічну кар'єру. До кінця життя викладала фортепіано в Новосибірській консерваторії;

піаніст і композитор *Олексій Абаза* після навчання в Китаї у Лео Сироти, під час перебування в Берліні брав уроки у Леоніда Крейцера. Отримавши чудову школу, постійно виступав як соліст симфонічного оркестру КСЗ і в складі квартету музичного товариства залізниці. В 1938 р. брав участь у спільних концертах з всесвітньо відомим скрипалем Олександром Могилевським;

Віталій Костевич – походить з одеської родини інженерів, був народжений у Харбіні. Про нього писали, що він став одним з найталановитіших українських випускників-піаністів харбінської музичної школи №3; пізніше блискуче закінчив навчання в Болонській консерваторії і багато концертував у Європі з великими сольними програмами та в Римі, Мілані і Болоньї із симфонічними оркестрами [144, с. 25];

альтист Григорій Погодін з Харкова – разом з братом віолончелістом Олексієм у 1930-х рр. працював у складі струнного квартету, до якого входили виключно музиканти-емігранти з України;

віолончеліст *Олексій Погодін* з Харкова – працював у 1930-х рр. у складі цього ж струнного квартету; в складі солістів симфонічного оркестру КСЗ (в 1956 р. був його головним диригентом); виступав з великими сольними

програмами; особливо став відомим як педагог – викладав віолончель у музичних школах Харбіна і Шанхая;

контрабасисти *Володимир Новак і Дмитро Таїров;*

бандурист *Йосип Сніжний* – гастролював у Китаї в 1919 р.;

виконавці на **ударних інструментах** симфонічного оркестру Китайської Східної залізниці *Тарас Пашевич* та *Іван Уманець;*

кларнетисти *Андрій Козлинський* та *Іван Тисанюк;*

гобоїсти *Микола Приходченко і Сергій Швайковський;*

трубач *Іван Рябенко;*

валторніст *Володимир Улянченко.*

Важливою ознакою діяльності всіх митців-емігрантів з України стало усвідомлення ними своєї місії – зберігати і розвивати на чужині традиції своєї рідної культури. Кожен з них, розвиваючи найрізноманітніші форми музикування, докладав багато праці в ознайомленні китайської аудиторії не лише з кращими зразками світової класики, але й у пропаганді музичних – народних і професійних творів української спадщини. Віддані своїй справі, вони розуміли в такій діяльності своє завдання та призначення.

3. 2 Аспекти діяльності українських скрипалів у Китаї в першій половині ХХ століття

Встановлено, що з української території до Китаю в першій третині ХХ ст. приїхало чимало першокласних **скрипалів**. Серед них були і етнічні українці, і єврейського походження (таких було значно більше), що народилися в Україні, тривало працювали або отримали тут професійну освіту. Кожного з них об'єднувало те, що вони опинились у Китаї не з власної волі. Рятуючись від комуністичного терору або шукаючи роботу, вони виїжджали в далеку незвідану землю. Також незначну частину скрипалів з України становить група другого покоління – тобто тих, чії батьки приїхали до Китаю з різних причин раніше, а вони народилися вже тут.

У ході дослідження виявилось, що представництво скрипалів з України було доволі значним, а їхня діяльність мала дуже важливе значення, оскільки в комплексі, долучаючись до музичного життя Китаю, своєю працею вони відіграли справді значну роль у процесах становлення і розвитку тут професійного скрипкового мистецтва. Найбільшою мірою їхня діяльність у північному Китаї була сконцентрована довкола організації двох основних аспектів: музичної освіти для професійного оволодіння мистецтвом гри на скрипці; організації активного концертного життя. Ці аспекти праці вони нерозривно пов'язували із культурно-громадською діяльністю.

Також у ході дослідження було виявлено, що серед скрипалів, що приїхали з України, найбільш значна їх кількість працювала *артистами симфонічного оркестру* правління КСЗ. Найбільше серед них було одеситів. Це – *Олександр Джигахайло, Михайло Добринський, Іван Китайгородський, Іван Халуна, Аріан Каплун*. Крім одеситів, першими скрипалями-оркестрантами стали кияни *Євген Іщенко і Андрій Карась*, від 1934 р. в оркестрі працював скрипаль з Погребіщенської волості *Олександр Дзигар*. Вивчення давніх афіш (віднайдених в «Шанхайському архіві російських емігрантів», в історичному архіві міста Хейлундзян та в чудом уцілілій частині експозиції російського мистецтва 1920-1930-х рр. з Музею російського мистецтва в Харбіні) дало можливість частково реконструювати виконавський репертуар цього колективу. Афіш збереглось небагато, але інформацію про репертуар концертів вдалось частково доповнити з анонсів, розміщених у газетах «Харбінський вісник», «Музичний огляд», журналу «Рубіж», а також з праці китайського дослідника Лю Шіє Ціна [83]. Наприклад, у газеті «Музичний огляд» від 18 січня 1923 р. поміж іншою інформацією є ремарка, що оркестр під керуванням диригентів з України Е. Меттера, Д. Гейгнера, Д. Таїрова і О. Слуцького (в газеті подано «диригентів з Росії») давав концерти щодня. Та навіть програми лише представлених у нашій роботі концертів дають можливість збагнути про дуже насичене концертне життя та об'ємний репертуар симфонічного оркестру в той час, коли ним диригували українські диригенти.

Із творів симфонічної музики вже в першому виступі існування колективу прозвучали уривки з П'ятої симфонії О. Бородіна і увертюра П. І. Чайковського «1812 рік» (квітень 1908); у 1911 р. виконували «Патетичну симфонію» П. Чайковського і симфонічний ескіз «У степах середньої Азії» О. Бородіна; 22 липня 1920 р. було виконано Четверту симфонію Чайковського, два «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха і Концерт для гобоя з оркестром Фа мажор В. Каліннікова (соло гобоя виконував С. Швайковський); 23 серпня 1924 р. виконували фантазію Чайковського «Буря», Танці персидок з опери «Хованщина» і «Картинки з виставки» М. Мусоргського, Траурний марш з опери «Загибель богів» та увертюру з опери «Рієнці» Р. Вагнера; 26 серпня 1924 р. – увертюру з опери «Фра-дияволо» Л.-М. Обера, уривки зі щойно створеного балету С. Василенка «Нойя», сюїту з балету «Коппелія» Лео Деліба, «Іспанський танок» Е. Направника, Сюїту з балету «Есмеральда» Рікардо Дріго і «Слов'янський марш» Чайковського. В 1927 р. було виконано «Симфонічну поему «Сирени» і Третю симфонію Р. Глієра, а також монументальну Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена з хором.

Аналізуючи архівні документи виявлено, що тривалий час проживали в Китаї і давали особливо багато *сольних* концертів скрипалі-українці Олександр Дзигар, Олександр Могилевський, Михайло Ерденко, Андрій Бершадський, Іван Островський, Юрій Ястремський і вже згадувані євреї з Одеси Йосип Лейзерович і Володимир Трахтенберг; в концертах камерно-інструментальної музики особливо помітними були Олександр Дзигар і Олексій Погодін, «їх вважали одними з кращих музикантів Харбіна. Вони стали організаторами циклів концертів камерних квартетів» [171, с. 147].

Андрій Бершадський був родом зі Звенигородського повіту Черкаської губернії і випускником Петербурзької консерваторії (клас Л. Ауера). *Лейзерович* теж закінчив Петербурзьку консерваторію по класу скрипки у Володимира Граффмана; під час перебування у Брюсселі брав багато уроків у видатного бельгійського скрипаля Ежена Ізаї [105, с. 114]. Завдячуючи постійним контактам педагога і учня, Граффман за сприяння Лейзеровича в

1923-1924 рр. працював головним диригентом Харбінського симфонічного оркестру.

З матеріалів газети «Харбінський вісник» стало відомо, що Бершадський та Лейзерович у 1923-1924 рр. на концертах, організовуваних Залізничним зібранням виконували в Харбіні великі сольні програми, що їх «публіка визнала віртуозами, які вигідно вміють показати особисті технічну майстерність, палкий артистичний темперамент і широкі можливості скрипкових ефектів» [189, с. 23]. У повному обсязі виконаний ними репертуар встановити не вдалось, але вияснено, що Бершадський у липні і серпні 1923 р. виконував «Адажіо» Л. Шпора, «Легенду» Г. Венявського, деякі з Каприсів Н. Паганіні, а в листопаді 1924 р. – «Циганське капричіо» Шпора і «Рондо-каприччіозо» К. Сен-Санса [189, с. 22; 143, с. 24]. В концертах Лейзеровича в супроводі оркестру залізниці звучали переважно твори великих форм: Концерт №7 Шарля Беріо, Концерт соль мажор В. А. Моцарта і Концерт мі мінор Ф. Мендельсона. З камерних творів – «Ноктюрн-серенада» П. Сарасате і власні переклади для скрипки соло частин «Осінь» і «Зима» А. Вівальді з циклу оркестрових концертів «Пори року» [106, с. 15-16].

Виконані програми засвідчують не лише про обрання цими виконавцями кращих зразків європейської скрипкової класики і презентацію своєї майстерності. Оскільки концерти оркестрової та сольної (зокрема й скрипкової) музики, влаштовувані правлінням залізниці відвідувала й велика кількість китайських мешканців, в інтелігентних колах корінного населення розпочалось знайомство із неперевершеними зразками світового скрипкового репертуару, та, що видається найважливішим – виховання доброго смаку і прагнення обдарованої китайської молоді навчатись у професійних майстрів.

Про сольні концерти *Івана Островського* (народився 1883 р. в Київській губернії, навчався у Петербурзькій консерваторії в О. Аляб'єва та І. Глазунова), що відбулися в Харбіні 1920 р., стало відомо з повідомлення Лю Шіе Ціна, який зауважив про «палкий темперамент скрипаля, що не давав слухачам перевести дихання» [83, с. 11]. Така емоційна характеристика гри торкалась виконання

Концерту для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона і фольклорної Фантазії на дві українські теми М. Лисенка (ор. 21). Інформація про слухання та оцінку виконання китайськими слухачами твору українського композитора-класика є особливо цінною з огляду вкрай мало збережених конкретних фактів про включення до концертних програм творів українських композиторів для скрипки. Про Островського також відомо, що цього ж року він переїхав до Шеньяна, де кілька місяців виступав з сольними програмами. Про його виконання писали: «Його інтерпретація романтичної музики мала величезну силу впливу» [65, с. 62] і, що видається особливо важливим – займався педагогічною роботою. Серед учнів його шеньянського періоду виявлено імена двох скрипалів – Чжу Гуан (який грав партію першої скрипки в оркестрі місцевого кінотеатру) і Лю Чженін, що був учасником оркестру Північно-Східного лісового господарства. В історії китайського скрипкового мистецтва періоду його становлення обидва скрипалі посідають місце одних з найважливіших у виконавській сфері та в швидкому майбутньому як перші педагоги скрипки Шанхайської консерваторії. [73, с. 11].

Олександр Могилевський (1885-1955, народився в м. Умань; навчався в Одесі у Г. Фрімана, потім у Москві в І. Гржималі і в Петербурзі у Л. Ауера). У 1931 р. переїхав до Японії, де до кінця життя (1955) працював професором скрипки у Токійській консерваторії [52, с. 39]. Серед його учнів – один з найвідоміших японських скрипалів і педагогів – Кійосі Като. Саме він став автором першої і єдиної монографії про життя і творчість Могилевського «Душа музики» (Токіо, 1966, перекладена китайською 1991 р.) [52], в який приділив певне місце характеристиці педагогічного стилю Могилевського.

Також коротенький відгук про гастрольні концерти Могилевського в Харбіні як професора Токійської консерваторії знайшовся у спогадах Г. Сидорова: «Олександр Могилевський – відомий музикант, який ще до революції завоював ім'я видатного віртуоза і ансамбліста. Я вбрав у себе його майстерність і вчився розуміти музику [153, с. 137]... В другому відділенні

[йшлося про концерт Л. Годовського 1932 р. – Ч.М.] виступив скрипаль Могилевський. Він виконав концерт Чайковського» [153, с. 138].

Михайло Ерденко (1885-1940), з циганської родини, народжений в Курській губернії, навчався в чеха Івана Гржималі та пізніше в Ежена Ізаї. Після перемоги на конкурсі скрипалів (Москва, 1910) був запрошений на роботу як професор скрипки в Київську консерваторію (1914-1920), за час роботи в якій назавжди пов'язав себе із педагогічною, виконавською і композиторською працею. В Китаї, куди його офіційно було скеровано радянським урядом, працював як концертуючий соліст упродовж 1927-1928 рр. [26, с. 216-217]. Сучасники Ерденка неодноразово відзначали, що він вражав слухачів емоційністю виконання і прагненням донести красу скрипкових творів до найширших верств слухацької аудиторії. На Батьківщині його грою захоплювався сам Лев Толстой, який казав: «Я ніколи не чув, щоби хтось так грав» [26, с. 218], а китайці писали: «Поряд з О. Могилевським, Я. Хейфецом і М. Ельманом Ерденко є одним з найвидатніших майстрів сучасності. Саме Вам, маестро, ми зобов'язані знайомством із бездоганним виконанням кращих творів скрипкової літератури» [144, с. 2]. Пригадаймо й вислів великого шанувальника творчості Ерденка і постійного слухача його виступів у Китаї Г. Сидорова, який відзначав про нестримну емоційність, «... якусь циганську пристрасть, що не знає межі. Коли я його слухав, то ніби позбувався життєвої оболонки і починав існувати в світі прекрасних музичних образів. Кажу тут про «циганську пристрасть» не в буденному вульгарному розумінні, а в її чистому і піднесено-поетичному сенсі» [153, с. 137-138].

З афіш стало відомо, що в Китаї до концертних програм Ерденко включав такі твори: скрипкову сонату Д. Тартіні «Трель диявола», до якої створив і виконував власну каденцію; Сонати № 2 і №3 з Шести сонат ор. 5 Й. Брамса, Концерт Ре мажор для скрипки з оркестром Й. Брамса; п'єси П. Чайковського (не зазначено, які саме); Концерти Паганіні для скрипки з оркестром сі мінор і ре мінор, до яких теж створив і виконував власні каденції.

Навіть після від'їзду скрипаля на Батьківщину про його гру ще довгий час згадували в Китаї. Наприклад, у журналі «Рубіж» №7 за 1929 р. знайдено такий спогад про концерти, що відбулися восени 1928 року: «... Ерденко був глибоко індивідуальним музикантом. Його виконання вирізнялось особливою виразністю, щиросердністю і відмінною технікою гри. Він володів винятковою силою емоційного впливу на слухача. ... Його чуттєво-експресивне виконання власних обробок циганських пісень з їх чудернацькою мелізматиною і незвичним гліссандуванням викликало у слухачів нечуване захоплення» [144, с. 4].

Юрій Ястремський (нар. 1918 р.) походить з Одеси з родини інженера-будівельника та арфістки і належить до другого покоління українських скрипалів, народжених вже в Харбіні. Навчався в Першій музичній школі Харбіна в класі В. Трахтенберга, після закінчення якої працював у Харбінському симфонічному оркестрі. В 23 роки (1941) став переможцем Першого конкурсу скрипалів Маньчжурії, після чого розпочав сольну виконавську кар'єру містами Китаю, Кореї і Японії. Від 1950 р. працював професором скрипки у Шеньянському Північно-Східному музичному коледжі і виховав багато китайських студентів [83, с. 49-51].

3. 3 Значення діяльності Володимира Трахтенберга та Олександра Дзигара в становленні професійного скрипкового мистецтва Китаю

Серед усіх представників скрипкового мистецтва, що приїхали до Китаю з України і впродовж декількох десятиліть розгортали тут справді титанічну працю, найбільша заслуга належить двом заповзятим митцям, непересічним особистостям, талановитим музикантам – Володимирові Трахтенбергу і Олександрові Дзигару. З іменами цих скрипалів пов'язано чи не найбільше знакових подій в музичному житті Північного Китаю першої половини ХХ ст. не лише в галузі скрипкового мистецтва, але й загального концертного та музично-педагогічного, а також у становленні і розгортанні суспільно-музичної діяльності. Праця саме цих двох скрипалів мала ключове значення на етапі

становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю та інтеграції досягнень своїх національних традицій у специфіку розвитку його скрипкової школи.

Володимир Трахтенберг (1884, Одеса – 1963, Мельбурн, Австралія). Дідусь цього знаменитого скрипаля, Давид Трахтенберг, походив з єврейської родини села Дунаїв, що поблизу м. Кременець на Галичині (тоді Волинської губернії) [6; 81]. Від XV до початку XX ст. Кременець, поступово перетворюючись у важливий торговий і культурний центр Волині займав особливе положення на перехресті української, польської, єврейської та російської культур. Після Люблінської Унії (1569), коли місто відійшло до Речі Посполитої, в цьому краї розпочалось скупчення і потужне розростання не лише польської, але й єврейської спільноти. Тут згуртувалась і проживала кількісно значна єврейська община, яка після польського повстання 1831 р. опинилась у складі Російської імперії. Єврейська частина населення загалом мирно співіснувала з християнською, вступала з нею в інтенсивні господарські взаємини, але намагалась зберегти свою відособленість. «На початку XX ст. багатонаціональне населення Кременця характеризувалось особливо високим рівнем освіченості... Крім промислових підприємств 1900 року євреї тримали під своїм началом три друкарні, їм належали також усі три книгарні міста [172, с. 19].

З цього невеличкого містечка, де в 1921 р., крім інших, проживало близько 15 000 євреїв (це становило 40% його мешканців [172, с. 92]), вийшло багато видатних діячів культури та мистецтва. Серед них – знаменитий просвітник XIX ст. Іцхак Бер Левінзон, видатний український письменник, публіцист та журналіст Улас Самчук (1905-1987), скрипаль Ісаак Стерн (1920-2001), якого дотепер називають кращим скрипалем світу. З плином років внаслідок постійних гонінь та фізичного знищення³⁰ євреї з Кременця

³⁰ За твердженням історика О. Круглова, до кінця другої світової війни нацистами з тих, що залишились, тут було розстріляно майже усіх єврейських мешканців. Врятувались всього лише дві сім'ї, яким вдалось переховатися в українських родинях [64, с. 247].

поступово розсіювались по територіях різних повітів та міст ще царської Росії або різними шляхами втікали до США, Канади та Австралії.

Очевидно, що родини обох всесвітньовідомих скрипалів – Трахтенберга і Стерна – подбали про свій порятунок і завчасно виїхали з української території назавжди: Стерни – у 1921 р. до США в Сан-Франціско, а Трахтенберги – 1884 р. до Одеси, потім до Києва, де майбутній скрипаль кілька років навчався в музичному училищі в класі відомого віртуоза з Полтавщини Василя Саліна (учня Г. Венявського). Після смерті Саліна (1907) Володимир Трахтенберг переїхав до Петербурга, де закінчив консерваторію у Л. Ауера (1912), а потім – до Китаю (1921), де проживав і працював до середини 1950-х рр. 33 роки життя (1921-1954) і невтомної та самовідданої праці талановитий скрипаль присвятив справі розвитку скрипкового мистецтва в Китаї, але після звільнення з тюрми, куди на три роки його було ув'язнено японською поліцією, був змушений таємно полишити улюблений Китай і переїхати до Австралії.

Шляхи цих двох видатних скрипалів в еміграцію відбулись різними шляхами, але в справі розвитку скрипкового мистецтва Китаю обидва зіграли однаково значущу історичну роль. Стерн, який опинився у США з батьками в віці немовляти, отримав фундаментальну музичну освіту вже там – у Наума Бліндера і Луїса Персінгера (учня Єгуді Менухіна). Заслужено отримавши звання першої скрипки світу, він упродовж життя багато гастролював країнами всіх континентів. Саме Стерн став першим скрипалем із Заходу, що невдовзі після закінчення Культурної революції в Китаї в червні 1979 р. приїхав туди з концертами. Це був дуже складний час, коли культурна громадськість країни щойно починала підіймати голову після десятиліття глибокого застою, суворої заборони виконувати і слухати європейську музику, десятиліття кривавих переслідувань, кидання в тюрми або й страти прогресивних музикантів. Приїзд Стерна став першим візитом західних музикантів до Китаю після закінчення Культурної революції. Цей час називають періодом реформ після другого відкриття Китаю для Заходу. Після десятилітнього мовчання класичної музики Стерн уперше виконував тут

скрипкові концерти В. А. Моцарта і Й. Брамса і став першим американцем, який співпрацював з Центральним симфонічним оркестром Китаю (диригентом тоді був Лі Делун).

Пізніше китайський музикознавець Лю Сін Сін напише про резонанс виступів Стерна перед спраглою за високим мистецтвом китайською аудиторією: «Він захоплював слухачів. На його концертах народжувалось те особливе хвилювання, яке з'являється внаслідок творчої причетності публіки і артиста» [79, с. 128]. Крім сольних концертів Стерн провів у відновлених Пекінській та Шанхайській консерваторіях для китайських студентів і педагогів цикли лекцій з гри на скрипці і мистецтва музичного вираження (як він сам визначав – *the art of musical expression*) [122]. Щодо інших зв'язків Стерна з Китаєм, пригадаємо про подальшу велику підтримку скрипаля та тривалі заняття з талановитими китайськими музикантами. Серед найбільш яскравих з них – скрипаль Ма Сяоцунь (у Нанкіні) і віолончеліст Йо-Йо-Ма (у Гарвардському університеті, з інтерпретації). Як висловлювався Ісаак Стерн, «... я пишаюся молодими музикантами, яких я надихнув на великі звершення. ... Адже секрет сучасності артиста в його виконавській манері, коли зливаються в єдності мистецтво самого представлення твору і мистецтво художнього переживання» [180, с. 18].

Концерти і практичні лекції першого скрипаля світу стали найсильнішим поштовхом до відродження і подальшого розвитку національного скрипкового мистецтва і на етапі після закінчення Культурної революції мали особливо важливе значення. Візит Стерна став настільки важливою подією для відродження всього музичного життя держави, що було вирішено відзняти фільм, у якому зафіксувати для нащадків кожен день його перебування і кожен крок його діяльності тут. Цього ж 1979 р. з'явилась документальна кінострічка «Від Мао Цзедуна до Моцарта», яку було відзначено кращою і нагороджено спеціальною премією «Академія» [180].

Володимир Трахтенберг (Див.: Додаток №1) народився в м. Одеса, куди з Кременця та інших міст виїжджало багато єврейських родин. Після навчання в

київському музичному училищі він вступив до Петербурзької консерваторії в клас Леопольда Ауера» [158, с. 77] (прихильника і послідовника школи А. Кореллі). Китайський дослідник Сун Жуй Лун вказує, що «постать цього знаменитого скрипаля в першій половині ХХ ст. була дуже відомою по всій Азії та Європі» [158, с. 78]. Його в Китаї добре пам'ятають і дотепер шанобливо згадують як музиканта, що найактивніше сприяв вкоріненню професійного музичного життя по усій Піднебесній. Дослідник відзначає, що факт навчання Трахтенберга у Ауера – одного з найвидатніших педагогів скрипки і засновника російської скрипкової школи не згадується в жодному ні радянському, ні пострадянському виданнях (має на увазі й останнє, істотно доповнене дослідження Л. Ніфкіфорової «Учні професора Леопольда Ауера» (Санкт-Петербург, 2009). Сун Жуй Лун пояснює це знищенням у роках особливого загострення стосунків СРСР з Китаєм (1930-і – 1940-і) всіх матеріалів про тих, хто самовільно, як наприклад Трахтенберг, виїжджали до Китаю з Радянського союзу [158, с. 77-78] і продовжує, що подібне замовчування фактів про достатньо тривалу і тріумфальну діяльність в Китаї торкалося також й тих, кого було офіційно скеровано туди на роботу урядом. Це «... призвело навіть до того, що діяльність тут таких визначних музикантів радянської доби як С. Лемешев, Ф. Шаляпін та А. Пазовський в усіх наукових та енциклопедичних виданнях до недавнього часу була закритою темою» [158, с. 78].

У російських виданнях ім'я Володимира Трахтенберга не згадується серед учнів Ауера. Проте, китайський дослідник Лю Шіе Цін у своїй монументальній праці про Харбінський симфонічний оркестр, спираючись на особисті спогади вельми інтелігентного, чесного, скромного і відданого справі розвитку професійної класичної музики в Китаї Володимира Трахтенберга, а також, пригадуючи цікаві факти зі спільних власних розмов, пише про нього як про видатного виконавця, педагога, суспільно-музичного діяча і неодноразово наголошує, що він був одним з найбільш обдарованих учнів Ауера [83, с. 34; 46], а також про те, що перебуваючи понад тридцять років у Китаї, він

наполегливо і послідовно залишався послідовником школи свого видатного педагога.

Яскрава й непересічна постать В. Трахтенберга тривалий час – аж до початку 2010-х рр. не потрапляла в поле зору українських дослідників, можливо й з причини специфічної транскрипції й вимовляння його імені китаїцями як «Телахецзінвохе» (特拉赫金伯格, Трахтенберг), що могло суттєво перешкодити тривалому виокремленню його імені і постаті серед некитайських представників і сприяти тимчасовому загубленню³¹.

В цьому аспекті знову вбачаємо важливість допитливості в роботі науковців та можливість існування в дослідницькому процесі несподіваних виявлень.

Справді, Трахтенберг був видатним і дуже різнобічним музикантом:

- натхненником і організатором дуже активного концертного життя спочатку на півночі, а згодом й усього Китаю;

- засновником (1921) першої музичної школи в Харбіні, а згодом засновником (1924) і очільником (1927) Вищої музичної школи; у 1933 р. був призначений на посаду голови Комітету музичних закладів [83, с. 47];

- педагогом, що виховав плеяду першокласних виконавців-скрипалів, мистецтвом яких захоплювалися в багатьох країнах світу; від 1948 р. працював «приїжджаючим» професором скрипки Шеньянської консерваторії;

- сольним виконавцем, а також артистом, художнім керівником і концертмейстером першого Харбінського симфонічного оркестру. До обов'язків концертмейстера входило навіть диригувати оркестром під час більшості репетицій і на деяких концертах. Від 1922 р. він працював другим скрипалем, від 1931 р. – першим скрипалем оркестру [83, с. 46].

Виконавський рівень оркестру був настільки високим, що коли 1927 р. з гастролями до Харбіна приїхав хор Великого театру, саме цьому колективу було довірено спільно виконати Дев'яту симфонію Бетховена [102, с. 74]. В

³¹ Пригадаємо вже згадуваних у нашому дослідженні (див. підрозділ 1. 2) місіонерів Матео Річчі, якого в Китаї називали Сю Рішен (Xu Risheng), Маттео Річчі – Сіноу (*Sinou*), Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь (*Luo Ming Jian*) та співака Володимира Шушліна – Су Ши Лін (*Si Shie Ling*).

березні 1939 р. у гастрольному турі оркестру Японією на концерті в Токіо Трахтенберг виступав як соліст разом з Олександром Могилевським (виконував Концерт для скрипки ор.61 Бетховена; Могилевський – Концерт для скрипки з оркестром Ре мажор П. Чайковського [83, с. 78]).

За роки роботи Трахтенберга в оркестрі (1921-1939) в його репертуарі зібралось понад 280 творів західноєвропейських композиторів [83, с. 46]. Невтомний організатор концертного життя сприяв включенню в репертуар і твори українських – в основному це були твори найпопулярніших на той час у Китаї композиторів С. Василенка (поєми «Епічна», «Сад смерті», сюїти «Іспанські танці», «Китайська сюїта» та «Політ відьом», що була найбільш популярним на той час твором українських композиторів у Китаї) і Р. Глієра («Урочиста увертюра», симфонічна картина «Запорожці»; важливим стало й включення до репертуару симфонічної поеми «Пам'яті великого народного поета», присвяченої Т. Шевченку);

- засновником і першим скрипалем струнного квартету Китайської Східної залізниці, що за роки своєї діяльності став одним з найвідоміших і найбільш визнаних не лише в Китаї, але й за його межами – в Японії і далеко за океаном – у США. Важливим видається й факт добирання Трахтенбергом учасників квартету – це були виключно музиканти з України: I скрипка – Трахтенберг, II скрипка – Олександр Дзигар, альт – Григорій Погодін і віолончель – Олександр Погодін. Віртуоз-скрипаль харбінського симфонічного оркестру і один з кращих учнів Трахтенберга Юрій Ястремський, що мав можливість прослухати багато концертних програм у виконанні цього квартету, писав: «Поціновувачі класичної музики завжди відзначали кропітку і вдумливу працю над нюансами музичної мови кожного з учасників квартету, блискавичну координацію в техніці лівої руки першої і другої скрипки [Трахтенберга і Дзигара], ... тонке відчуття афективної відмінності між головною і вторинною мелодичними лініями, коли, ведучи основну мелодію, музикантам вдавалось неначе пробігти життя» [153, с. 139].

Різномісність діяльності Трахтенберга в Китаї вражає. Щойно приїхавши до Харбіна, він відразу звернув увагу на майже повну (крім приватних студій і класів) відсутність закладів музичної освіти. Бурхливе концертне життя Харбіна викликало спрагу серед талановитої молоді до навчання і вимагало організації професійної підготовки музикантів усіх спеціальностей. 1921 р. він став засновником і педагогом першої музичної школи з класами скрипки і фортепіано. В навчальний процес він навіть намагався запровадити клас камерного ансамблю, який вели його друзі, випускники Петербурзької консерваторії, піаністка Л. Раменська і скрипаль П. Раменський [26, с. 100]. Ця музична школа стала першим спеціальним дитячим музичним закладом не лише в Харбіні, але й всьому Китаї.

1924 року Трахтенберг заснував у місті Вищу музичну школу (першими її директорами стали випускниця Петербурзької консерваторії, піаністка Р. Карпова, від 1926 р. – професор скрипки цієї ж консерваторії У. Гольдштейн), а в 1927 р. Генеральним консульством СРСР Трахтенберга було призначено її ректором. Ця школа являла собою «своєрідний музичний комбінат, що складався з трьох щаблів: I – музична школа (7 класів); II – музичне училище (4 курси); III – вищий музичний заклад із навчанням упродовж 5-ти курсів» [153, с. 145]. Структуру Вищої музичної школи і сутність навчальної роботи скрипаль глибоко усвідомив під час навчання в Петербурзі. Педагогами переважно були росіяни: Л. Чеснокова, Л. Тутова, О. Белоножкіна, В. Діллон (клас спеціального фортепіано), О. Качіна (клас обов'язкового фортепіано), В. Трахтенберг, У. Гольдштейн і П. Раменський (клас скрипки), С. Шпільман (клас віолончелі) [26, с. 100]. В перші роки її існування сюди приймали учнів лише з російськомовних родин, але від 1929 р. вона стала відкритою для усіх бажаючих і до неї Трахтенберг-ректор почав приймати й китайців. Обдарованих скрипалів він шукав особисто і запрошував до навчання в цій школі. Серед відомих у майбутньому випускників-скрипалів школи стали Сун Веньчу (*Sung Wengzhu*), що пізніше працював солістом Центральної Пекінської філармонії, Ян Муюнь (*Yang Muiyun*) – концертмейстером симфонічного

оркестру цієї ж філармонії і єврей німецького походження Гельмут Штерн. Крім фортепіанного і скрипкового відділень в школі був вокальний клас і клас духових інструментів. Музично-теоретичні дисципліни викладали диригенти оперного театру В. Каплун-Владимирський і В. Веліканов, яких спеціально було запрошено з Петербургу керівництвом Китайської східної залізниці (вони ж виплачували їм зарплатню) [26, с. 102].

Вкрай важливим видається факт включення Трахтенбергом у програму навчання Вищої музичної школи класу камерного ансамблю (його також він вів особисто разом зі своїми товаришами з Петербургу, скрипалем А. Шаєвським і віолончелістом З. Зіскіндом) – класу, як він вважав, необхідного для повноцінної освіти музикантів усіх спеціальностей, і якого до теперішнього часу ще так і не включено до постійної програми навчання жодного з сучасних музичних училищ і навіть жодної з дев'яти існуючих консерваторій Китаю.

Отже, великою мірою завдяки особистим починанням і велетенській роботі Трахтенберга Харбін вже наприкінці 1920-х рр. став містом, яке називали центром професійної музичної культури Китаю. За його вагомої участі тут в повну силу діяли аж три музичні інституції, що пропагували і розвивали скрипкове мистецтво: музична школа, симфонічний оркестр з постійним складом із 60 музикантів і Вища музична школа. Крім цього, регулярні концерти відбувалися й в галузі камерної музики, цьому сприяла активна діяльність струнного квартету Трахтенберга і не менш часті концерти камерно-інструментальних ансамблів, які він організовував силами студентської молоді.

Продовжуючи розвивати сфери власної музичної діяльності, від середини 1930-х рр. Трахтенберг одночасно працював солістом Центральної філармонії Пекіна і від 1948 р. – професором скрипки Шеньянської консерваторії [107, с. 67].

Крім виконавської і педагогічної роботи талановитий музикант, можливо несподівано і не логічно, з точки зору світогляду сучасних професорів скрипки,

зайнявся бізнесовим проектом, відкривши 1924 р. магазин «Кантилена»³². Трахтенберг не мав суперників у знанні скрипкової і камерно-інструментальної літератури, а також аранжувань і транскрипцій скрипкових творів іншими композиторами. Зайнявшись продажем музичних інструментів, книг, нот і грамплатівок (яких на той час в Китаї поки ще дуже не вистарчало; тим більше гострою була відсутність можливості слухання ширшого і різноманітнішого репертуару), Трахтенберг діяльністю магазину таким чином продовжував розвивати лінію магістральної мети своєї праці – всебічно сприяти підвищенню музичної культури і професійної освіти, активніше пропагувати і поширювати серед китайського населення кращі твори світової класичної музики та розвивати мистецтво гри на скрипці.

Продовжуючи всебічно втілювати на практиці методичні настанови Л. Ауера, Трахтенберг зокрема прагнув, щоб його учні (незважаючи на те, що концертів за участі скрипки відбувалось чимало) мали можливість ще більше знайомитися з найрізноманітнішими кращими світовими інтерпретаціями виконання скрипкових (і не тільки) музичних творів. Йому вдалося швидко налагодити безперебійне постачання в Китай видавничих каталогів європейських фірм, що випускали грамплатівки і забезпечити можливість слухання найширшого асортименту записів музичних творів кращих західних композиторів у різних виконаннях. Працюючи з учнями на уроках, він організовував їх аналізувати, порівнювати виконавську манеру, обговорювати способи прочитання та відтворення різними виконавцями музичних текстів.

Меттер упоминав, що Трахтенберг часто пригадував думки і настанови свого педагога, які стали особливо важливими для нього самого: про якість (Ауер називав це «дух ремесла»), необхідну кожному здібному учневі; про «любов професіонала до всіх дрібниць свого мистецтва. Він повинен бути наділений інтуїтивною, інстинктивною властивістю до сприйняття всіх відтінків музичної думки та вчитися осягати всі тонкощі виконання» [8, с. 3]. Також він наголошував на рекомендаціях Ауера, що віртуоз повинен грати

³² Про це писав у праці «Своя песня», опублікованій 1977 р. в Казані, В. Серебряков.

твори найрізноманітніших композиторів, навчитися віддаватися духу їх музики і вміти показувати свою особисту технічну досконалість.

Як педагог, Трахтенберг влаштовував слухання записаних на платівках безлічі творів у різноманітних виконаннях з усіма учнями-скрипачами школи, обговорював з ними почуте, навчав їх аналізувати і шляхом досягання виконавської майстерності шукати власні способи інтерпретації і презентації творів слухачеві. У цьому, зокрема, він вбачав практичну необхідність створення свого магазину – надати учням можливість ширшого слухання і розуміння різних інтерпретацій, слухання та аналізу способів нюансування у виконанні кращих скрипалів, нюансів, за допомогою яких «душа музиканта відкривається слухачам» [вислів Л. Ауера: 8, с. 45].

Як активний музикант-практик, Трахтенберг відчував потребу прагнучої інтелектуального дозвілля публіки більше слухати камерну музику і розумів необхідність створення ширшої мережі камерних ансамблів. Тому при магазині він організував крім свого, постійно діючого, ще один струнний квартет «Кантилена», який тричі на тиждень давав концерти камерної музики. До участі в цьому колективі він запрошував своїх кращих випускників, записував виконувати твори на платівки і популяризував їх. Незмінною учасницею квартету (I скрипка) впродовж першого десятиліття існування магазину була його учениця, а потім дружина, китаянка Туо Нуо Фу, яка згодом «стала ключовою фігурою в історії китайського виконавського мистецтва» [83, с. 46].

Винятково обдарований музикант, талановитий і харизматичний педагог, Трахтенберг виховав багато першокласних скрипалів, залишивши після себе яскраву школу послідовників. Серед найкращих китайських учнів виявлено вже згадуваних Сун Веньчу, Ян Муюнь, Туо Нуо Фу, що стала його дружиною і найбільшою підтримкою в усіх починаннях, Фань Шенкуань (працював артистом Пекінської філармонії), Ван Дежун (став професором Шеньянської консерваторії) [107, с. 67-68]. Серед інших – українці Олександр Дзигар і Юрій Ястремський (після вимушеного виїзду з Китаю в 1933 р. він продовжив

навчання в Японії у О. Могилевського в Королівській академії Уено), що свою кар'єру присвятив концертній діяльності як соліст [147, с. 2].

Готуючись до відзначення десятиліття роботи Вищої музично школи в серпні 1933 р. газета «Рубіж» писала, що багато випускників Трахтенберга вже стали відомими в цілому світі. Серед них упоминалися кращі сольні виконавці: українці Олександр Дзигар та Юрій Ястремський, а також Гельмут Штерн (заснував у Німеччині власний камерний оркестр); в Європі та США успішно гастролюють Олексій Абаза, Павло Раменський і В. Шашков [147, с. 15; 148, с. 10]. Крім цих, багато виступали з сольними концертами Толя Каменський, Юрій Бонч-Осмоловський, Анатолій Раменський [26, с. 101]; Г. Погодін успішно викладав у Шеньянській музичній консерваторії [83, с. 95].

В сукупності своєю титанічною працею, сповнений нестримним бажанням творчої самореалізації і дуже стрімкого розвитку на чужині професійного скрипкового мистецтва, Трахтенберг став тим, хто найбільш активно на ранньому етапі сходження професійного музичного мистецтва Китаю долучився до справи його вкорінення і розвитку.

Му Цюаньчжи навіть вказує, що ряд китайських дослідників скрипкового мистецтва Китаю (Бей Ліхун, Ван Лілі, Ву Венді, Ке Сі, Лю Шіе Цін) навіть вважають саме Трахтенберга (як засновника професійної скрипкової освіти в Китаї і організатора першої музичної початкової та Вищої музичної шкіл) *родоначальником* скрипкової школи Китаю і тільки після цього відзначають, що заснування *національної* скрипкової школи Китаю належить одному з найвидатніших китайських скрипалів Ма Сіцуну (1912-1987). Саме це останнє положення, що завжди фігурує в китайській хрестоматійній літературі, незмінно залишається остаточним твердженням в усіх існуючих наукових працях до наших днів.

Олександр Артамонович Дзигар (1916, Харбін – 2011, Москва) – маловідомий в Україні скрипаль-віртуоз, належить до покоління тих українських скрипалів, що народились вже в Китаї. Поряд зі своїм наставником В. Трахтенбергом серед музикантів-емігрантів він став найпомітнішою і

найвидатнішою фігурою не лише в справі розвитку професійного струнного камерно-інструментального мистецтва, але й у розбудові всього музичного життя на півночі Китаю. Саме його діяльність як виконавця-ансамбліста, педагога, громадського і музично-суспільного українського діяча стала особливо важливою в справі палкої популяризації в Китаї творів української музики.

Прабатьки О. Дзигара, спольщені українці (*Dzygar* з польської годинникар), ще наприкінці ХІХ ст. переїхали до України – до села Білашки Погребіщенської волості (сьогодні – Вінницька обл.), де й народився їхній син Артамон – батько майбутнього скрипаля [129, с. 688]. Разом з батьками, що відбували під час російсько-японської війни службу в Порт-Артурі і пізніше працювали в охороні Китайської Східної залізниці, Артамон залишився в Харбіні і працював у торговому домі Чурина [46, с. 4]. Тут 1916 р. народився його син, майбутній видатний скрипаль і український громадський діяч Олександр Дзигар (Див.: Додаток №2).

Діяльність Дзигара як видатного українського музиканта, що до 1945 р. працював у Китаї, тривалий час залишалась поза увагою дослідників. Він був одним з найактивніших громадських діячів української колонії, що дуже натхненно та багатоманітно сприяли піднесенню національної самосвідомості українців. Після вимушеного повернення на Батьківщину (в серпні 1945 р., коли представниками радянського військового комісаріату його допитали і таємно вивезли до СРСР) «йому сфабрикували справу по «українському буржуазному націоналізму»: історик та українознавець В. Ідзьо відзначав, що саме так вперше про це написав колишній в'язень, що добре був знайомий із Дзигаром у засланні, Михайло Ільвес: «За антирадянську діяльність і за активну діяльність в Союзі української молоді та в діяльності Української далекосхідної Січі в 1933 – 1946 роках, у 1946 р. Олександр Артамоновичу Дзигару сфабрикували справу по «українському буржуазному націоналізму», його було заарештовано і відправлено на Колиму» [46, с. 6]. Дзигара було звинувачено в антирадянській діяльності, в членстві в українських організаціях «УДС» і

«СУМ» (в останній він у кінці 1930-х років був головою), засуджено і відправлено відбувати покарання на Колимі. Там він провів 30 років життя: 20 з них провів у таборах, у 1965 р. був реабілітований і працював у Магадані, 1975 р. переїхав до Москви, де до кінця життя продовжував діяльність в суспільному і культурному житті української громади Москви.

Увага до вивчення постаті цього непересічного славетного українського діяча розпочалась лише від початку 2000-х рр. Від цього часу почали з'являтися поодинокі статті, в яких висвітлювалися окремі грані талантів та окремі факти з життя та діяльності цього видатного нескореного українця. Першою серед таких 2000 р. в газеті «Самостійна Україна» з'явилась стаття історика В. Чорномаза «Доля харбінського українця» [215], в якій автор уперше опублікував інформацію про походження Дзигара і про його членство в українських організаціях УДС і СУМ у Китаї в першій половині ХХ ст. Цього ж року було опубліковано коротенький спогад товариша Дзигара в засланні Михайла Ільвеса під поетично-тужливою назвою «Прощальне адажіо для скрипки з розлукою» [44].

У 2004 р. історик А. Попок, працюючи, зокрема над включенням до десятитомного видання «Енциклопедія історії України» статей про важливих для української історії та культури постатей, що діяли в умовах далекосхідної еміграції, розмістив статтю «Дзигар Олександр». В ній уперше, крім фіксації найважливіших сторінок суспільно-громадської роботи видатного українця в Китаї, його арешту і ув'язнення на Колиму, вчений подав стисло інформацію про музичну освіту Дзигара (у Вищій музичній школі в Харбіні, яку закінчив у 1936 р. в класі професора У. Гольдштейна), про працю після закінчення школи солістом камерного ансамблю «Ямато-отель» у місті Мукден (сьогодні Шеньян) і про продовження музичної діяльності на засланні – був солістом, концертмейстером, диригентом і художнім керівником Магаданського музично-драматичного театру) [129, с. 688].

2010 р. в збірці наукових статей Університету «Львівський Ставропігон» завідувач кафедри українознавства, довголітній український громадський діяч і

соратник О. Дзигара в Харбіні Віктор Ідзьо уточнив і розширив матеріали про суспільну працю свого товариша в Китаї, про його арешт і відновлення після 1975 р. громадської праці в Москві [46, с. 4-10].

2014 р. вперше з'явилося дисертаційне дослідження китайського музиканта, тепер декана Чженчжоуського університету, Сун Жуй Луна, в якому в підрозділі «Камерно-концертне життя Харбіна» вперше дещо розширено інформацію про виконавську діяльність Дзигара. Сун Жуй

Лун уперше дещо конкретизував географію його концертно-гастрольних виступів у Китаї (в містах Харбін, Шанхай, Шеньян) та в Японії (Нанао, Санья, Йокогама) і додав, що відразу після закінчення Вищої музичної школи Трахтенберг періодично включав Дзигара, як кращого її випускника, до складу власного, створеного ним при музичному магазині, квартету «Кантилена». З цим квартетом Дзигар розпочав свою концертно-виконавську кар'єру. В складі цього квартету йому навіть пощастило зробити ряд записів на грамплатівки. Від 1934 р. Трахтенберг запросив його до постійного складу струнного квартету при симфонічному оркестрі правління Китайської Східної залізниці (що складався виключно з українських виконавців) як другого скрипаля [158, с. 98]. Цей ансамбль називали квартетом правління Харбінського симфонічного товариства. Також Сун Жуй Лун додав, що «в 1943-1945 роках Дзигар працював солістом Харбінського симфонічного оркестру» [158, с. 98].

Народженого в далекій еміграції, вихованого батьками і українським середовищем, у Дзигара від юних років міцно сформувалось глибоке усвідомлення своєї національної ідентичності. Наділений рисами лідера і невтомного борця за відстоювання інтересів українців, він став активним учасником культурного життя української громади. В 1933 р. Дзигар вступив до Союзу Української Молоді. В. Ідзьо писав: «СУМ ... був національною організацією української молоді, він ставив за мету об'єднати всі українські молоді сили, розсіяні на Далекому Сході» [46, с. 5]. Дзигар, намагаючись зміцнювати серед української молоді Харбіна почуття своєї національної

ідентичності, сприяв реалізації її культурних запитів і всіляко популяризував в колах молоді українську музику.

Музикант брав найактивнішу участь в усіх мистецьких проєктах, що відбувалися в культурному середовищі міста – організовував і сам був учасником концертів класичної музики, долучався до постановок в Українському клубі³³ улюблених українцями оперних («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Майська ніч» Лисенка) і драматичних вистав з музикою («Наталка Полтавка» Котляревського, «Циганка Аза» Старицького та ін.).

Про визнання та повагу громадськості до талантів Дзигара засвідчує короткий вислів, наведений в журналі «Далекий Схід» за 1938 р., чудом збережений в документах російського скрипаля Г. Сидорова, як і Дзигар народженого в Харбіні. В статті цього журналу «Успіхи українського скрипака» (автора не зазначено) його називали «серцем мистецького життя українців» [177, с. 9]. Також у цій статті повідомлялось, що вже в двадцятилітньому віці (від 1936 р.) Дзигара було обрано головою молодіжної націоналістичної організації «Українська Далекосхідна Січ» [177, с. 9]. Молодому скрипалеві дуже імпонували напрями діяльності цієї організації, бо, серед іншого, «Січ» багато уваги приділяла організації культурного життя українців – проведенню своїх вечорів, балів, лекцій, концертів, постановкам вистав, а цей різновид діяльності дуже притягав увагу Дзигара. Це було спорідненим з його власним покликом і прагненнями, зокрема й тому він брав у цій організації найактивнішу участь. Розвиваючи суспільно-громадську і музично-публіцистичну сфери своєї діяльності, Дзигар у кінці 1930-х рр. працював також видавцем журналу української громади «Молодий українець», в якому, крім іншого, здійснював огляди культурного і мистецького життя українців.

³³ Український клуб був заснований в 1907 р. і вважається першою легальною, але відразу дуже потужною національною організацією українців Харбіна. Клуб здійснював освітньо-просвітницьку діяльність (мав українську гімназію, училище, велику власну бібліотеку), культурно-мистецьку (мав великий хор, який очолював диригент Степан Кукуруза, організовував вечорниці, сприяв проведенню концертів українських співаків, виконавців-інструменталістів та постановок українських вистав), а також здійснював певну матеріальну підтримку українців.

Доля і творче життя цього видатного українського скрипаля, музичного діяча і палкого пропагандиста української музики були сповнені і яскравих творчих сторінок, і трагічних подій. Збираючи по крупинках інформацію (в основному з різних архівних джерел та з коротеньких згадок, немов «між іншого», у спогадах сучасників), вдалось істотніше заповнити прогалини з його творчої біографії.

Роки навчання у Вищій музичній школі стали особливо щасливим періодом його життя, оскільки в цей час він мав унікальну можливість пізнати педагогічні принципи виконавських шкіл кращих її професорів, знайти своє покликання в ансамблевому виконавстві та отримати серйозний поштовх в активну діяльність у цій сфері, що стала головною площиною його самореалізації як музиканта.

В усіх існуючих музикознавчих джерелах, де (хоча й доволі коротко) згадується про постать Дзигара (праці Л. Говердовської [26], Сун Жуй Луна [158], Му Цюаньчжи [107], Лі Юе [72]) повідомляється, що Дзигара в клас до себе взяв професор Уріель Гольдштейн. Вважаємо й Володимира Трахтенберга не менш важливим і значущим наставником українського скрипаля, оскільки здійснюючи багатолітню спільну концертну діяльність Дзигар, досягаючи таємниці виконавської майстерності, постійно отримував від нього цінні поради.

Гольдштейн був випускником Берлінської Королівської академії музики по класу скрипки у француза Анрі Марто³⁴ [27]. Гра Марто «характеризувалась мужньою простотою, благородством стилю і досконалістю техніки» [246]. В своїй педагогічній практиці в Вищій музичній школі Харбіна Гольдштейн спирався на методику свого педагога і видатного французького віртуоза. В роботі зі своїми обдарованими учнями, до яких належав й Дзигар, він розкривав отримані від Марто найтонші таємниці досягнення вищої виконавської майстерності, вироблення індивідуального підходу до трактування музичного твору в процесі його виконання, можливостей застосування різних варіантів прочитання та інтерпретації музичного тексту. Також Марто називали «палким

³⁴ А також по класу теорії композиції у професора М. Бруха [27].

популяризатором творів сучасної музики, неперевершеним інтерпретатором жанрових п'єс, а також творів Й.С. Баха, Бетховена і особливо Моцарта», – так писали про нього в статті «Тріумф скрипки» [246]. Ці вміння Гольдштейн прищеплював улюбленому учневі. В майбутньому, коли Дзигар став відомим музикантом, учениця В. Трахтенберга В. Белоусова писала про нього, що він був «одним з кращих виконавців Харбіна» [12, с. 147], що саме «його скрипка насолоджувала слух лорда Лінтона – голови делегації Ліги націй» [158, с. 98] і особливо виділяла його прагнення знайомити аудиторію з новими творами сучасних композиторів.

Отже, в сукупності Дзигар навчався на традиціях французької школи гри на скрипці (Марто-Гольдштейн) і також увібрав в себе традиції Петербурзької консерваторії (Ауер-Трахтенберг). Симбіоз методик цих шкіл виявився у творчій і натхненній особистості скрипаля-українця як неперевершеного виконавця – спочатку як соліста, потім як ансамбліста-камераліста. Про висоту ступеня сольного виконавського рівня Дзигара засвідчують його перемоги відразу на двох конкурсах молодих скрипалів Китаю, що поспіль рік за роком відбулися 1932 і 1933 років. Пізніше на практиці Дзигар застосовував методичні принципи своїх учителів у власній педагогічній роботі.

Як виконавець, Дзигар блискуче виявив себе в галузі ансамблевого інструментального музикування. Спочатку це була робота соліста в камерному ансамблі «Ямато-готель» і першого скрипаля в квартеті «Кантилена», пізніше – спільно з Трахтенбергом, робота другого скрипаля в струнному квартеті Харбінського симфонічного товариства і учасника ансамблів різних складів (у тріо, в дуетах). Виступи останніх з них він організовував з різних нагод особисто.

В зв'язку із напруженою педагогічною діяльністю в Вищій музичній школі та інтенсивною концертною працею як соліста, концертмейстера і диригента симфонічного оркестру, Трахтенберг був змушений відійти від участі в квартеті (1936). Від цього часу першою скрипкою ансамблю став Дзигар. У такому складі з цим колективом, що організував особливо інтенсивну

гастрольну діяльність, було зіграно дуже багато творів західноєвропейських композиторів. Щоправда, багато подорожуючи містами Китаю і Японії, на гастролі до Сполучених Штатів Америки Дзигар не поїхав – ймовірно тому, що розпочав у цей час велику працю на посаді головного редактора журналу «Молодий українець» і активізував свою діяльність в українських організаціях СУМ і УДС.

На жаль, об'ємно виконавський репертуар Дзигара з причини знищення (або занесення до спеціальних секретних сховищ) всіх документів про його діяльність у Китаї встановити не вдалось. Проте, в процесі об'ємної і дуже кропіткої пошукової праці, при аналізі матеріалів про концертну діяльність російських музикантів Харбінського симфонічного товариства вдалось до певної міри заповнити цю прогалину. Керівництво товариством здійснювалось російським урядом, це впливало на репертуар усіх його виконавських сил – оркестрів, камерних ансамблів, солістів. Музиканти з України, як такі, що приїхали до Китаю з СРСР, позиціонувались ними як російські. Виконувались в першу чергу твори російських композиторів, а також і найпопулярніших в Китаї західноєвропейських; з українських пріоритетними залишалися лише твори Р. Глієра і С. Василенка.

Наведемо декілька фрагментів з уперше виявлених у давній періодиці повідомлень про виконавську діяльність Дзигара та фрагментів з опублікованих матеріалів російських митців:

Зі спогадів балерини Н. Кожевникової в статті «Сцена Харбіна 30-х років»: «Концерти камерної музики завжди мали величезний успіх. Тут неможливо не згадати таких визначних музикантів як В. Трахтенберг, О. Дзигар, О. Погодін, які в музичному світі мали велику любов і пошану. ... На їхніх камерних концертах завжди збиралось багато шанувальників і любителів серйозної музики, а імена всіх цих учасників були надто дорогими для нас, ми пишались ними» [171, с. 171].

Зі спогадів піаністки В. Белоусової в статті «Моє життя і музика» про концерт 29 січня 1942 р.: «Особливо запам'ятався концерт в польському клубі

«Госпóда Польська», де я грала ... зі скрипалем О. Дзигаром сонату c-moll Гріга і сонату Рубінштейна, а також тріо Чайковського з тим самим скрипалем і віолончелістом О. Погодіним» [12, с. 152]. Далі Белоусова відзначала діяльність струнного квартету, в якому Дзигар на той час вже грав партію першої скрипки: «Учасниками цього квартету влаштовувалось найбільше циклів квартетної музики. Їхні концерти проводились в концертному залі Комерційного зібрання і в Білому залі готелю «Модерн». Вони добре відвідувалися любителями музики» [12, с. 147-148].

В дописах у газеті «Рубіж» у грудні 1943 р. розміщено ще одну інформацію цієї піаністки: «Слід відзначити ювілейний цикл, проведений до 50-ї річниці Чайковського, камерним ансамблем Харбінського симфонічного товариства в складі О. Дзигара, Г. Погодіна, Г. Сідорова і О. Погодіна. ... Виконували усі три Струнні квартети композитора і Серенаду для струнного оркестру ор. 48. Для квартету її переробив Дзигар. ... Успішний продаж попередніх квитків забезпечив аншлаг, який постійно буває на виступах цього квартету» [124, с. 12-13].

10 травня 1943 р. в «Рубежі» було розміщено статтю «Пам'яті генія», в якій повідомлялось: «Музичний сезон 1943 р. пройшов під знаком ювілейного року П. І. Чайковського. ... Ініціативою Харбінського симфонічного товариства пам'яті великого лірика-мелодиста було влаштовано багато вечорів камерної музики. Особливо відзначимо концерти в готелі «Модерн» ансамблю в складі О. Дзигара, Г. та О. Погодіних і Г. Сідорова, які виконували романтичні струнні квартети Чайковського Ре мажор і Фа мажор, Брамса ля мінор і Мендельсона «Юнацький» і квартет ор. 12. Як завжди, виступи цього ансамблю викликали у слухачів справжній емоційний вибух» [124, с. 8].

В грудні цього ж року в статті газети «Десятий камерний концерт Харбінського симфонічного товариства»: «Одне з видних місць Харбінського симфонічного товариства займають камерні концерти, які проводить квартет у складі: О. Дзигар, Г. Погодін, Г. Сидоров і О. Погодін. Ці здібні музиканти присвятили себе пропагуванню камерного мистецтва, і виховуванню в молоді

музичного смаку. ... Камерний сезон цього року в «Модерні» мав особливий успіх» [34, с. 4]. Також у статті в переліку виконаних квінтетом композицій цього сезону особливо відзначалась «натхненна гра Дзигара в складі інших ансамблів, які виконали Струнний квінтет Шуберта (ор. 163) і Тріо № 1 Мендельсона» [34, с. 5].

В пошуках підтвердження фактів про послідовне ознайомлення Дзигаром найширших кіл своїх співвітчизників з творами українських композиторів, все ж було віднайдено декілька справді унікальних прикладів. Перший з них стосується 1932 р.: сам скрипаль в короткому повідомленні, опублікованому після концерту в журналі української молоді в Харбіні «Далекий Схід» (серпень 1932 р.) повідомляв, що «публіка з цікавістю слухала Квартет Лисенка в романтичному стилі і захопилась національною своєрідністю музики» [33, с. 30]. Очевидно, що під «національною своєрідністю музики» струнного Квартету основоположника української класичної музики (1869) Дзигар мав на увазі пізнавані українцями в музиці твору фольклорні мелодійні та ритмічні звороти і почуті в ньому цитовані мелодії улюблених українських народних пісень – ліричної пісні-романсу «Ой не світи, місяченьку» і жартівливої «Ой під горою, під перелазом». Українські слухачі, «відчувши в цій музиці дух свого співвітчизника, який завжди обстоював думку про порятунок української народної пісні від забуття, бажали слухати цей твір знову і знову» [33, с. 31].

Також інформація про виконання цього твору Лисенка в Харбіні знайшлась у спогадах скрипаля Г. Сидорова, який, зокрема писав: «... гру Дзигара відрізняли соковитий звук, бездоганна чистота інтонації, великий розвиток лівої руки і різноманітність смичка» [153, с. 142].

Другий факт видається ще більш цікавим і навіть унікальним. У 1936 р. – році завершення навчання Дзигара у Вищій музичній школі в магазині «Кантилена» відбувся черговий концерт камерної музики. Газета «Рубіж» повідомляла, що в цьому концерті «У виконанні дуету: скрипаля Олександра

Дзигара і піаніста Віктора Костевича³⁵ прозвучав твір «Дурнички» невідомого композитора Лопатинського. Гра виконавців була яскравою, темпераментною і до межі емоційною» [148, с. 23]. Ймовірно, дописувач мав на увазі твір Ярослава Лопатинського для скрипки і фортепіано «Дрібнички».

Віднайдене коротке евристичне для дослідників оголошення в газеті «Рубіж» сьогодні викликає відразу декілька запитань. По-перше, чи справді це стає першим, документально підтвердженим фактом публічного виконання Дзигаром в Китаї твору української музики? (На цей час скрипалеві було всього 20 років). По-друге, яким чином у далекому Китаї став відомим твір українського композитора з Галичини Ярослава Лопатинського (1871-1936) фактично, ще майже за його життя? (Лопатинський помер 12 січня 1936 р. Концерт відбувся в серпні цього ж року). В цьому контексті хочеться пригадати вислів української музикознавиці Лідії Корній, яка часто повторює: «В галузі історії української музики і музичного джерелознавства є ще багато прогалин». Лопатинський був композитором, який навіть не отримав професійної музичної освіти (адже за фахом він був лікарем), проте був високо оцінений ще за життя видатними композиторами, його сучасниками (С. Людкевичом, В. Барвінським), які вважали, що твори Лопатинського значно наближують його до творчості тих видатних професійних українських композиторів, які закладали фундамент професійної української музичної культури, спрямованої на виховання національної свідомості.

По-третє: виникає запитання, яким чином в далекому Харбіні могли опинитися ноти творів Лопатинського ще за життя самого композитора? Гадаємо, що можливо українці, які приїздили туди з політичних причин або в пошуках роботи, привозили з України й ноти особливо улюблених творів своїх національних композиторів, у т. ч. й Лопатинського. Адже вже відомою є нещодавно оприлюднена інформація, що в Харбіні кількома роками раніше вже звучав інший твір Лопатинського, солоспів «Давня весна» на слова Лесі Українки. Ноти цього твору були віднайдені серед документів готелю

³⁵ Встановлено, що В. Костевич навчався в Першій музичній школі в Харбіні і пізніше закінчив консерваторію в м. Болонья [26, с. 112].

«Модерн»³⁶, що існував у Харбіні в 1920-х – 1940-х рр. Про те, що серед матеріалів готелю, Білий зал якого був одним з найбільш важливих концертних майданчиків міста, був віднайдений екземпляр нот цього солоспіву з російським штампом «Бібліотека готелю «Модерн», повідомляв у своєму дослідженні Сун Жуй Лун [158]. За життя Лопатинського його солоспіви з надзвичайно красивою і близькою до народних пісень мелодикою, яскраво емоційні і легко пізнавані навіть завдяки жанровим ознакам (українського романсу, елегії чи романтичного вальсу) швидко ставали дуже популярними. Напевно, саме такі твори хотіли б слухати українці в еміграції, тому й могли завозити їх на чужину.

Беручи до уваги, що камерно-інструментальний твір «Дрібнички» є вже другою знахідкою з композиторської спадщини Лопатинського, що опинялися в 1930-х р. в Харбіні, можемо зробити припущення, що деякі, можливо найпопулярніші твори, могли завозитися і поширюватися в Китаї членами товариства «Січ», що діяло в багатьох країнах поселення українців. Лопатинський в 1893-1898 роках навчання у Віденському університеті і був активним членом музичного гуртка українського студентського товариства «Січ». Там він, захоплюючись поезією Лесі Українки, створив солоспів «Давня весна». Дзигар був активним членом товариства «Українська Далекосхідна Січ» в Харбіні і одним із своїх завдань вважав поширення в українській громаді творів українських композиторів. Це могло сприяти виявленню особливого інтересу до творчості Лопатинського – свого сучасника і соратника по світогляду і завданнях «Січовиків». У прагненні поширювати кращі твори української культури серед молоді він міг реалізувати це завдання виконанням цього твору Лопатинського в Китаї. Знову відзначимо, що в можливості реалізації таких акцій проявлялась та особлива ситуація Харбіна, що дозволяла і сприяла українцям поширювати і плідно розвивати свою культуру.

³⁶ Готель «Модерн» існував у Харбіні в 1930-х роках і мав на своїй території великий концертно-танцювальний «Білий зал», де відбувалися танцювальні вечірki і проводилось чи не найбільше в місті концертів камерної класичної популярної музики і. З часом у готелі зібралось чимало нотних видань, з яких утворилася певна музична бібліотека.

Як педагог, Дзигар не залишив значної когорти своїх послідовників. Цілковито присвятивши себе виконавській діяльності, у педагогічній праці він майже вимушено зміг реалізовувати себе лише після закінчення відбування на Колимі 1956 р., коли йому було дозволено організувати в Магадані дитячу музичну школу. Тепер це музична школа імені Й. С. Баха.

В історію музичного Харбіна першої половини ХХ ст. та в історію впливу українських музикантів на процес становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю Олександр Дзигар увійшов як блискучий виконавець-камераліст, пропагандист творів камерної ансамблевої музики, як досвідчений педагог і палкий популяризатор у Китаї скрипкової спадщини західно-європейських та українських композиторів.

Висновки до третього розділу

Спираючись на матеріали газет та журналів Харбіна і Шанхая 1910 – 1940-х рр., музикознавчих, історичних праць, спогадів музикантів та учасників подій, а також віднайдених в Хейлундзянському історичному архіві (в секції російська музика) афіш цього періоду, було досліджено представництво українських мистців у Китаї – письменників, поетів, акторів, режисерів та музикантів – хорових і симфонічних диригентів, співаків, виконавців на струнних, духових, ударних інструментах та бандуристів.

Встановлено імена українських скрипалів, а також тих скрипалів, хто прибув з української території, як учасників складу симфонічного оркестру Китайської Східної залізниці: Олександр Джигахайло, Михайло Добринський, Іван Китайгородський, Іван Халуца, Аріан Каплун, Євген Іщенко і Андрій Карась) та видатних солістів: Олександр Дзигар, Олексій Погодін, Олександр Могилевський, Михайло Ерденко, Андрій Бершадський, Іван Островський, Юрій Ястремський, Йосип Лейзерович і Володимир Трахтенберг.

У процесі роботи в розділі вдалось дослідити аспекти різнобічної діяльності двох найвизначніших представників скрипкового мистецтва – єврея з української території з м. Кременець (тоді – Волинської губернії) Володимира Трахтенберга – як невтомного музичного громадського діяча, педагога і

виконавця та українця Олександра Дзигара як видатного, одного з перших в Китаї виконавця в складі камерних ансамблів та палкого популяризатора творів української скрипкової і камерно-інструментальної музики.

Реконструйовано найважливіші сторінки їх творчих біографій під час перебування в Китаї, виконуваний репертуар, імена найяскравіших учнів. Віднайдена велика кількість документальних свідчень дозволила ствердити, що на шляху становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю та інтеграції європейських традицій в скрипкове мистецтво Китаю українські скрипалі відіграли дуже важливу роль.

Принагідно було досліджено важливість концертної діяльності в Китаї країнина Трахтенберга з м. Кременець, скрипаля зі світовим ім'ям Ісаака Стерна, що став першим скрипалем із Заходу в числі тих, хто прибув до Китаю після закінчення Культурної революції – десятиліття заборони слухати західноєвропейську музику, кривавих переслідувань, кидання в тюрми або й страти прогресивних музикантів. Після десятилітнього мовчання класичної музики Стерн уперше виконував тут скрипкові концерти В. А. Моцарта і Й. Брамса, став першим американцем, що співпрацював з Центральним симфонічним оркестром Китаю, провів у відновлених Пекінській та Шанхайській консерваторіях цикли лекцій з гри на скрипці і «мистецтва музичного вираження». Виявлено китайських учнів Стерна – скрипаля Ма Сяоцуня (в Нанкіні) і віолончеліста Йо-Йо-Ма (в Гарвардському університеті, з інтерпретації).

РОЗДІЛ 4

СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОФЕСІЙНОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

4.1 Становлення системи музичної освіти

До початку 1920-х рр. в Китаї утворилась та сприятлива ситуація, коли в повній мірі визріла потреба організації власної якісної професійної музичної освіти, зокрема й в галузі скрипкового мистецтва. Цьому сприяли наводнення провідних музичних центрів Китаю (насамперед Харбіна, Шанхая і Пекіна) високопрофесійними зарубіжними скрипалями-виконавцями та педагогами, адже саме вони в цей час задавали основний імпульс для розгортання музичного життя країни, потужно активізувалась концертна діяльність, відбулось відкриття перших музичних шкіл, технікумів та училищ з відділеннями скрипки, повернулись після навчання на Заході свої національні скрипалі, поступ відбувався в засвоєнні західного досвіду та створенні власної виконавської школи і національної композиторської скрипкової творчості.

Перед ініціаторами заснування вищих навчальних музичних інституцій – консерваторій і музичних факультетів в університетах та інститутах постало багато проблем. Головними серед таких були майже повна відсутність фахових педагогів та скрипкового репертуару власних національних композиторів, на якому б могли навчатись китайські скрипалі; не існувало й сформованих національних методик викладання гри на скрипці, спираючись на які можна було б розпочинати організацію навчального процесу. Проте, з-за кордону в цей час почали повертатись багато китайських скрипалів, які отримали значний досвід організації самої системи навчання скрипалів. В багатьох навчальних інституціях Заходу, а частково й у Японії вони вповні отримали можливість досягнути процес навчання, що включав повний комплекс робіт від постановки цілей до застосування форм музичної освіти та методів навчання. Там вони засвоювали ці знання і, повертаючись на Батьківщину, відразу намагались застосовувати і впроваджувати набутий досвід у своїй індивідуальній практиці.

Важливе значення мала й можливість спостереження за організацією навчального процесу скрипалів у музичних інституціях деяких найбільш чисельних національних осередків (у т. ч. й майже 40-тисячної української громади), що вже тривалий час розміщувались і збільшувались на китайських територіях.

Найвпливовішими серед останніх стали приклади діяльності двох харбінських музичних шкіл (відкрилися в 1921 р., що мали на меті розвивати професійні кадри для облаштування музичного життя міста), музичного технікуму (1921) та Вищої музичної школи (1924). Кращими педагогами скрипки в них працювали згадувані в попередніх розділах У. Гольдштейн, В. Трахтенберг, М. Шиферблатт, О. Шаєвський, І. Островський [26; 142-147]. Усі ці музиканти поєднували педагогічну працю з активною концертною діяльністю. Організація музичної освіти здійснювалась за зразком триступеневої західної (музична школа – училище – вища школа). Цю систему взяли за основу китайські педагоги. Зауважимо, що у Вищій музичній школі від кінця 1920-х – початку 1930-х рр. розпочалось значне зростання чисельності китайських скрипалів, які бажали навчатися і отримати кваліфіковану професійну освіту. Поряд з іменами видатних українських випускників школи (О. Дзигар, А. Каменський, Ю. Бонч-Осмоловський, Ю. Ястремський) серед найбільш яскравих перших китайських знаходимо такі імена: Ши Цин, Ху Ліпін, Сун Венчу, Гао Цзиньмін, Ван Сян, Ван Чжилун, Ван Дежун та ін. Після закінчення школи всі вони, викладаючи скрипку або концертуючи, швидко здобуваючи широку відомість як у Китаї, так і в Європі, завжди наголошували про своє навчання саме тут [25, с. 124; 42].

Е 1926 р. в Китаї було засновано ще два важливих центри професійної підготовки скрипалів – Музичне товариство Маньчжурії в Харбіні і Шанхайська музична школа. В умовах конфлікту за володіння Китайською Східною залізницею, що розгорнувся між урядами Росії та Китаю, більшості музикантів з Харбіна довелось переїхати до Шанхая. Наслідки цього політичного конфлікту виявились дуже позитивними для потужного

розгортання професійного музичного життя на Сході країни. В 1927 р. в Шанхаї під керівництвом Сяо Юмея відбулось відкриття першої китайської консерваторії, а в 1928 р. – Китайського музичного товариства, одними з провідних завдань якого стали, зокрема, видання нот скрипкових творів європейських та перших вітчизняних композиторів, навчальної і наукової музичної літератури, випуск та реалізація грамплатівок, широка закупівля інструментів. В шанхайській музичній школі і консерваторії педагогічну практику здійснювали багато скрипалів. З найвидатніших педагогів, що відіграли найбільшу роль у закладанні підвалин створення китайської скрипкової виконавської школи першими тут працювали чеський скрипаль Йозеф Подушка, італієць Арріго Фoa, з Росії та України Володимир Трахтенберг, Михайло Тонов, Давид Фрумсон і Міша Ліфшиць. Окрім числа західних педагогів від перших років почала збільшуватися й кількість китайських. Переважно це були ті, хто повертався після навчання з-за кордону: Сяо Юмей, Гао Цзимінь, Фен Цзикай, Ке Чженхе, Ван Женьї, Сю Цзинаньсінь, Чень Ченбі та ін. [204, с. 251; 72, с. 126; 80, с. 534; 132; 193, с. 14; 26, с. 128].

Як засвідчується в спогадах і висловах скрипалів, що були сучасниками тих подій, що, наприклад, «Й. Подушка не виявив себе як активний концертуючий музикант. Його цінність була в неперевершеній майстерності педагога, що наслідував школу свого величного наставника Отакара Шевчика» [102, с. 101; 160, с. 311]. Чех Подушка послідовно впроваджував і розвивав у Китаї методи свого наставника, викладені ним у працях «Школа скрипкової техніки» (1883) і «Школа смичкової техніки» (1903). Згідно з методичними вказівками Шевчика Подушка працював зі своїми студентами над розподіленням смичка, плавним поєднанням рухів смичка в його різних частинах, впевненим переходом зі струни на струну, над відтворенням інтонаційної точності (про це упоминають Хуан Сяньюй [195] і Цюй Ва [204]). Чжан Бейлі відзначає, що Подушка диференційовано підбирав репертуар з урахуванням різного рівня складності і вивчав зі студентами здебільшого твори Й. С. Баха, Г. Пуньяні, В. А. Моцарта, Й. Брамса, Ж. Массне, свого земляка

А. Єдлічки і особливо популярних у Китаї Г. Венявського, Ф. Мендельсона і Р. Глієра [211]. Учні Подушки, наприклад Ян Баочжі, згадували що важливим у його педагогічній практиці було використання вказівок Шевчика щодо виконавського аналізу Скрипкового концерту № 2 Г. Венявського, вивчення якого він обов'язково включав до навчальної програми своїх кращих учнів [232; 233, с. 34-42]. Серед інших найвидатніших учнів Подушки – Ван Женьї (*Wang Ren Yi*, 1912-1985), який після завершення навчання в Шанхайській консерваторії (1932) працював першим скрипалем Шанхайського муніципального оркестру. З цим оркестром у 1935 р. Ван Женьї з неймовірним успіхом виконав Концерт № 2 Г. Венявського.

В когорті перших професійних скрипалів Китаю Ван Женьї власною концертною діяльністю відразу завоював собі славу одного з кращих. Крім концертної діяльності він викладав гру на скрипці в консерваторії та кількох музичних школах Шанхая. Продовжуючи спиратись на досягнення чеської скрипкової школи, він зумів підготувати значну кількість дуже яскравих і видатних у майбутньому китайських скрипалів: Чжоу Веньчжун (*Zhou Wenzhong*), Чень Цзяхуа (*Chen Jiahua*), Шен Чжунхуа (*Sheng Zhonghua*), Чень Сіньчжі (*Chen Xinzhi*), Цянь Чжоу (*Qian Zhou*), Сунь І (*Sun Yi*). Також у Шанхайській консерваторії Ван Женьї був педагогом скрипки й одного з перших кращих професійних композиторів Китаю, автора гімну КНР Ньє Ера (*Nie Er*, 1912-1935. Крім Ван Женьї Ньє Ер навчався гри на скрипці й в класі російського педагога М. Тонова [207, с. 215]).

Від перших днів заснування Шанхайської консерваторії поряд із Й. Подушкою тут працював італійський скрипаль, випускник Міланської консерваторії, педагог і диригент Арріго Фоа (1900-1981)³⁷. Він проживав у Шанхаї від 1921 р. і залишався тут тривалий час. Спочатку Фоа працював скрипалем і диригентом Шанхайського муніципального симфонічного оркестру, від 1928 р. на запрошення Сяо Юмея – в Шанхайській консерваторії, де очолював відділення скрипки. Брав особливо активну участь у мистецькому

³⁷ Арріго Фоа (1900-1981) – видатний італійський скрипаль єврейського походження. Проживав у Шанхаї в 1921 – 1981 рр. Похований на єврейському цвинтарі у Щасливій долині поблизу Шанхая.

житті єврейської громади міста. Зокрема, був ініціатором і організатором концертів багатьох видатних скрипалів із Заходу: Шимона Гольдберга, Йозефа Сігеті, Єфрема Цимбаліста, Яші Хейфеца, Міші Ельмана, Альфреда Віттенберга [251, с. 230-231].

Ще до відкриття консерваторії мистецтво Арріго Фоа вже добре знали і високо цінували в Китаї. В 1921 р. він приїхав сюди на запрошення Маріо Пачі працювати скрипалем і диригентом Шанхайського муніципального оркестру і залишився тут аж до кінця 1950-х рр. До своїх концертних програм Фоа найбільше включав твори італійських композиторів – диригував увертюрами до опер Верді («Набукко»), Перголезі («Гордовитий полонений» (відома як «Служниця-пані»), Піччіні («Чеккіна»), Белліні («Норма») [221]. В березні 1930 р. відбувся перший великий сольний концерт Фоа з симфонічним оркестром під орудою його знаменитого співвітчизника Маріо Пачі. В концертах, крім іншого («Чакона» А. Вівальді, сонати «Покинута Дідона» і «Диявольська трель» Дж. Тартіні, п'єси в італійському народному дусі А. Кореллі «Пастораль» і «Фолья»), було виконано Концерт мі мінор Ф. Мендельсона [251]. Відзначалося, що Фоа в своїй грі «бездоганно володів мистецтвом співу скрипки, його виконання було дивовижно плавним, виразовим і багатим динамічними відтінками» [43].

За роки викладання в консерваторії Фоа також підготував плеяду першокласних китайських скрипалів. Найвидатнішими серед них стали Чень Юсінь (*Chen Uisin*) і Лі Кецянь (*Li Kheziang*). Разом з Фоа вони продовжили в консерваторії педагогічну, методичну працю і активно концертували. Крім іншого, за прикладом В. Трахтенберга, що вперше в Китаї ввів у навчальний процес у заснованій ним Першій музичній школі в Харбіні клас камерного ансамблю і потім викладав цю дисципліну й у Шанхайській консерваторії, вони разом з ним продовжували розвивати виконання струнної квартетної музики. Учень Фоа, Чень Юсінь, що свою діяльність присвятив навчально-методичній роботі, узагальнив власні думки в ряді методичних праць: підручник «Практичні вправи гри гам на скрипці» в трьох томах, статті «Вісім нарисів про

викладання гри на скрипці», «Проблема пальцевої техніки в скрипковій практиці», «Розмова про дві прелюдії для скрипки», «Думки після виконання струнного квартету» та ін. В період Культурної революції в числі багатьох інших надбань китайських музикантів усі його праці було знищено. Для розвитку національної школи скрипкової гри це стало непоправною втратою. Надважливим аспектом діяльності Чень Юсіня-педагога було також прагнення об'єднати способи гри на європейській скрипці і національних струнних інструментах.

Першокласним педагогом з класу Арріго Фоа став і Лі Кецянь. Серед його найвідоміших учнів – Хуан Сяотун (*Huan Xiaotong*), що став одним з провідних диригентів Китаю, і два сини Лі Кецяня – Лі Хунган (*Li Huangan*) і Лі Вейган (*Li Weigan*), які відразу після закінчення навчання були прийняті до складу знаменитого Шанхайського квартету і, працюючи в ньому до кінця століття примножували його славу [43].

Методику школи гри одного з найвидатніших педагогів Європи Л. Ауера продовжував впроваджувати в Шанхаї Володимир Трахтенберг. Саме завдяки його старанням в Китаї вперше було здійснено переклад китайською праці Ауера «Моя школа гри на скрипці» (видана «Китайським музичним товариством» у 1928 р.), яку вважають першим професійним підручником в Китаї у процесі формування національної скрипкової педагогіки [198, с. 97]. Різномісна діяльність і творчі досягнення Трахтенберга були настільки важливими і результативними (Див.: підрозділ 3. 3), що, як відзначає Цзо Чженьгуань, «Його до теперішнього часу справедливо називають творцем національної скрипкової школи» [199, с. 98]. В педагогічній діяльності, викладаючи в різні періоди життя в навчальних закладах різного рівня, Трахтенберг завжди слідував визначенню поставленого перед собою завдання: серйозно ставитись до набуття студентами професійних знань і практичних навичок та створювати засобами скрипкового мистецтва умови для творчого та інтелектуального розвитку населення.

Росіяни єврейського походження Давид Фрумсон і Міша Ліфшиць (як спостерігаємо, єврейська громада Шанхая була не лише доволі чисельною, але й особливо представницькою в сфері професійного музичного мистецтва) закінчили Варшавську консерваторію в класі відомого полького скрипаля Станіслава Барцевича (1858-1929). Наприкінці XIX ст. Барцевич мав у Європі славу неперевершеного майстра канталени, чи не кращого інтерпретатора творів романтичної скрипкової музики і активно концертуючого учасника знаменитого тріо, в якому неодноразово виступав з піаністом О. Могилевським і віолончелістом О. Вержбіловичом.

Вплив методичних засад Барцевича, що навчався в Москві у чеха І. Гржималі і з композиції у П. Чайковського [10] теж відчутно позначився на засвоєнні в Китаї європейських традицій гри на скрипці. Пригадаймо, що серед учнів Барцевича був і Михайло Гольдштейн, який викладав скрипку в Першій музичній школі Харбіна, а також визнані майстри Й. Йоахім, Й. Сігеті і Ф. Крейслер, що неодноразово приїздили до Китаю з гастрольними виступами і зі свого боку впливали на розуміння китайськими виконавцями творів романтичної музики.

Фрумсон і Ліфшиць, виховуючи своїх учнів (найвидатнішими з Шанхайської консерваторії стали Чжан Юйхоу і Фен Цзикай) продовжували розвивати в Китаї традиції скрипкового виконавства Барцевича, що торкалися постановки рук, глибини охопту смичка, досягнення глибини звуку, технічної майстерності і особливої уваги до вивчення творів композиторів-романтиків (найбільше – Венявського, Мендельсона і Чайковського) та роботи над їх виконавськими інтерпретаціями. При цьому важливим було використання особистих порад Чайковського, з яким Барцевич спілкувався особисто, в т. ч. й щодо виконання його скрипкового концерту Ре мажор.

Педагогічній діяльності багато уваги приділяв і перший ректор консерваторії Сяо Юмей. Проте, здійснивши аналіз його наукових і методичних публікацій спостерігаємо, що спектр зацікавлень митця був надто ширшим і не обмежувався дослідженнями лише скрипкового мистецтва. Його метою як

організатора першої вищої музичної інституції в державі³⁸ було, насамперед, загальне впорядкування знань про музику. Для цього він уперше в Китаї розпочав працю із систематизації знань з теорії музики, гармонії, музичних форм, жанрової класифікації музики, музичної акустики і навіть музичної психології. Ще до відкриття консерваторії Сяо Юмей опублікував ряд окремих статей з цих знань під загальним гаслом «Загальний огляд музики», які писав, орієнтуючись на знання, набуті з праць німецьких музикологів Г. Адлера і Х. Рімана під час навчання в Ляйпцігу і Берліні. Зокрема, в теорії музики він об'єднував проблему нотації зі знаннями з елементарної теорії музики, гармонії, творення мелодії, музичної форми та композиції³⁹. Чжан Кеу відзначав про першість введення дисципліни «Аналіз музичних творів» до навчального курсу студентів консерваторії саме Сяо Юмеєм [212, с. 59]. Завдяки його праці здобування освіти в консерваторії ставало все більш організованим і систематизованим.

В галузі скрипкового мистецтва Сяо Юмею належить першість серед китайських авторів у створенні підручника «Скрипкова школа» (1927). Зміст підручника зосереджений на вправах для розвитку технічних навичок скрипалів, на систематизації вправ для роботи над гамами, вивченням і виконанням етюдів на різні види техніки. «Школа» Сяо Юмея включає зразки відповідних етюдів композиторів, чиї інструктивні твори мали найширше використання в Європі – Ш. Беріо і Ж.Ф. Мазаса. Також, радо підтримуючи прагнення педагогів консерваторії розвивати мистецтво ансамблевої гри і гостро розуміючи проблему відсутності національних творів, він став автором першого в Китаї «Струнного квартету» (ре мажор, 1929), в якому спирався на досягнення романтичної європейської техніки.

З класу Сяо Юмея вийшло чимало яскравих і високопрофесійних музикантів, що швидко заповнили недостатність національних кадрів у різних галузях музичного мистецтва. Їх представництво було особливо різнобічним:

³⁸ Спочатку цей заклад мав назву Вищий національний музичний коледж і лише від 1949 р. – Шанхайська консерваторія.

³⁹ Про це йдеться в праці Сяо Юмея «Методи досліджень в музикознавстві», опублікованій в Шанхаї 1920 р. і в статтях «Цюй-хуа» («Розповіді про п'єси») в 1930 р.

композитори, що стали основоположниками китайської професійної музики і увійшли до переліку кращих композиторів світу – Дін Шаньде, Хе Лутін і Лі Хуаньчжи. Усі вони поглиблено вивчали національний фольклор, стали найяскравішими в опрацюванні зразків народної музичної спадщини, активно спричинилися до виведення фортепіанного мистецтва в Китаї з умов ізоляції і увійшли до рейтингу найбільш виконуваних композиторів світу. Крім того, Хе Лутін першим серед китайських композиторів серйозно захопився мистецтвом оркестровки і навіть брав велику участь в роботі над перекладом китайською праці М. Римського-Корсакова «Основи оркестровки». Серед випускників-скрипалів з класу Сяо Юмея педагогічну практику продовжував Хун Пань.

Про те, наскільки важливе значення приділялося розвитку скрипкового мистецтва в першій китайській консерваторії Китаю яскраво промовляє кількість випущених вже впродовж першого десятиліття її діяльності першокласних скрипалів.

В контексті розвитку скрипкової освіти і педагогіки важливим центром в ці роки в Китаї стала й кафедра мистецтв Нанкінського університету, де викладав скрипку і від 1929 р. розгортав свою виконавську діяльність Ма Січун [про його творчі здобутки див. підрозділ 4. 2].

Ретроспективний аналіз діяльності відділення скрипки у Шанхайській консерваторії перших десяти років її існування дає підстави зробити висновок, що формування скрипкової школи в ній відбувалось за ознаками доцентрової сили. Адже методика викладання скрипки на відділі струнних інструментів являла собою унікальний конгломерат: одночасне існування, швидке нагромадження і в результаті – узагальнення та наслідування традицій великого ряду провідних західних скрипкових шкіл: італійської, чеської, російської, французької та німецької.

Враховуючи майже повну (окрім праць Чень Юсіня) відсутність в Китаї навчально-методичної літератури з гри на скрипці, як і друкованих скрипкових творів, впродовж першого десятиліття розвитку вищої китайської скрипкової освіти здійснення важливої місії взяли на себе Шанхайське музичне товариство

і консерваторія. Ці дві найважливіші музичні інституції започаткували і очолили в Шанхаї діяльність у сфері видання і розповсюдження профільної музичної літератури. Завдяки праці видавців і самих педагогів консерваторії на зламі 1920/1930-х років у Китаї зі скрипкового мистецтва з'явилися перші переклади таких праць європейських авторів: О. Шевчик «Школа скрипкової техніки» і «Школа смичкової техніки», А. Ямпольський «Основи скрипкової аплікатури» і «Про метод роботи з учнями», Я. Донт «Попередні вправи до Крейцера і Роде», Л. Ауер «Моя школа гри на скрипці». Важливим стало видання створеної спільно з П. Байо і Р. Крейцером праці Ж. Роде «Скрипкова метода», що вже майже ціле століття слугувала європейським скрипалям класичним посібником. Невдовзі в китайському перекладі стали доступними праці Ю. Янкелевича «Зміни позицій у зв'язку з завданнями художнього виконання на скрипці» та «Про початкову постановку скрипаля». Від другої половини 1930-х рр. почали з'являтися й перші навчально-методичні праці китайських скрипалів: Сяо Юмей «Скрипкова школа», Лінь Яоцзи «Основи скрипкової методики», Ян Баочжи «Моя школа гри на скрипці», Фен Цзикай «Гра на скрипці», «Ввідний музичний курс» та «Вибрані твори для скрипки», Ке Чженхе «Твори для скрипки» у восьми томах, згаданий вище ряд праць Чень Юсіня. В науково-методичному доробку цього скрипаля особливу цінність мав викладений у формі роздумів і коротеньких діалогів підручник «Вісім нарисів про викладання гри на скрипці». Його праця, немов озвучення думок Ма Сицуна (педагога Чень Юсіня) виявилась дуже своєчасною і вкрай важливою, оскільки була безпосереднім відгуком на вимоги китайського уряду розвивати національне мистецтво, в т. ч. й свій національний стиль гри на музичних інструментах. У власній виконавській практиці Ма Сіцун поєднував європейські прийоми гри на скрипці з національними – такими, що були характерними для традиційних китайських струнних інструментів. Наприклад, від ерху для більшої образності він використовував прийоми «ковзання» по струнах скрипки і переходу першим пальцем з першої позиції на третю; від чотириструнної щипкової піпи – прийом заціпування струни ліворуч вниз,

завдяки чого немов відчувався звук «пі», а праворуч наверх – звук «па». Слухачі відзначали, що при звучанні таких ефектів у поєднанні з традиційним пентатонним ладом стиль гри Ма Сіцуна дуже наближав сприйняття виконуваної ним музики до творів його улюбленого французького імпресіоніста К. Дебюссі [18, с. 80]. Слухачами це сприймалось дуже радо як привнесення у скрипкову творчість чогось нового, модерного і до певного часу навіть схвалювалось урядовцями, оскільки вони вбачали в цьому розвиток насамперед національних традицій.

Важливим у роботі Шанхайської консерваторії і Шанхайського музичного товариства стало видання перших творів власного національного скрипкового репертуару. 1929 р. видав свій Струнний квартет ре мажор Сяо Юмей, а першим прикладом видання сольної скрипкової музики стала п'єса «Складний шлях» Лі Сигуана (1930), в якому відразу визначилось тяжіння до стилістики західноєвропейської романтичної музики. Це стало найхарактернішою рисою китайської композиторської творчості всього ХХ ст. В 1934 р. з'явилися п'єса для скрипки соло «Елегія» Ньє Ера та перша скрипкова соната – Соната ре мінор Сіань Сінхая. Цей твір був написаний ним раніше – в період навчання композитора у Франції і в китайській скрипковій літературі вважається найбільш раннім серед творів вищого художнього рівня. Як продовження втілення романтичної стилістики, в 1935 р. Сіань Сінхаєм була виконана його п'єса «Червоний ліхтар». У 1930-х роках були опубліковані й перші скрипкові твори Ма Сіцуна – п'єса «Колискова» (1935, створена під впливом пісні, яку в дитинстві йому співала мама [92, с. 80]), Рондо (1937) і сюїта «Внутрішня Монголія» (1937).

4. 2 Здобутки перших найважливіших представників китайської композиторської та виконавської скрипкової творчості

Різномісна праця і великі творчі зусилля на зламі ХІХ – ХХ ст. перших діячів скрипкового мистецтва – Чжао Нянькуя, Му Чжицин, Цен Живуна, Цао Шуцзіня, Є Бо та Ситу Мен Яня мали важливе значення як таких, що зрушили з

«нульової» точки відліку і спрямували входження скрипкового мистецтва Китаю в професійне річище. Здійснивши ретроспективний аналіз та підсумувавши віднайдені свідчення їхніх досягнень зроблено висновок, що діяльність цих скрипалів все ж не набула систематичності і не характеризується комплексним підходом у починанні цього процесу.

Найважливіша роль і значення на початку шляху професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю належить композиторові, педагогу та виконавцю **Ма Сіцуну** (*Ma Sicong*, 1912-1987). Його комплексний практичний внесок у виконавську та композиторську творчість, рівноцінно як і в педагогічну та навчально-методичну діяльність важко переоцінити.

Серед усіх інших китайських скрипалів Ма Сіцун став першим послідовником свого видатного сучасника Сяо Юмея не лише в сенсі отримання за кордоном професійних знань гри на скрипці і демонстрації в концертах у Європі вищої майстерності китайського виконавця, але й в оволодінні західними методами композиції та в активному впровадженні в Китаї форм європейської системи скрипкової освіти. Саме цього талановитого скрипаля і композитора в сучасному Китаї, підкреслюючи особливу повагу та шану, називають «королем скрипалів», а в світовому музикознавстві його вважають «першою ключовою фігурою в історії розвитку китайського скрипкового мистецтва» [244].

Разом із своїм мистецьким наставником Сяо Юмеєм Ма Сіцун методично і послідовно розгортав комплекс дій у виконавській (як скрипаль-соліст і диригент оркестрів), композиторській (серед іншого, він є автором 22-х високопрофесійних скрипкових сольних, камерних ансамблевих творів та концерту для скрипки з оркестром), науково-дослідницькій та навчально-методичній галузях (є автором ряду методичних праць та статей в наукових журналах), а також у педагогічній – праці в державних консерваторіях (пекінська, шанхайська) та вихованні великого за своїм представництвом класу першокласних скрипалів, у суспільно-музичній роботі, що позначилось у заснуванні ряду спеціалізованих вищих музичних приватних і державних

навчальних закладів (Інститут мистецтв ім. Лу Сіня та консерваторія в Гуанчжоу, Південно-китайська консерваторія в Гонконгу, Китайська академія культури в м. Тайбей). В прагненні розвивати професійне скрипкове мистецтво своєї країни Ма Сіцун зумів довести досягнення китайських скрипалів до найвищих міжнародних стандартів, виконавський рівень яких характеризувався високою технічною досконалістю і глибиною художнього втілення.

Впродовж життя його ініціативні поривання і творчі здобутки радо сприймалися прогресивними музикантами. Проте, незважаючи на невтомно здійснювану справді велетенську роботу, китайські урядові чиновники, що постійно змінювали один одного в уряді держави, не завжди належно і об'єктивно оцінювали його працю і здобутки. Вони то схвалювали, то гостро засуджували його ініціативи та поривання, періодично навіть виносили жорстокі покарання (ув'язнення, відмова працювати в консерваторіях тощо). Це призводило до постійної зміни проживання та місця праці скрипаля, втрати здоров'я, але ніколи – до припинення творчості або виникнення настроїв депресії та розчарування.

Ма Сіцун став першим серед професійних скрипалів, хто вирушив навчатись за кордон. Згадуваний вище Ситу Мен Янь, що навчався в 1910-х рр. у США і потім давав у Китаї сольні концерти, лише епізодично брав приватні уроки у педагога скрипки В. Госса і в результаті не зміг стати досконалим майстром-віртуозом.

За порадою Сяо Юмея ще в юному віці Ма Сіцун виїхав навчатися до Франції (1922) і як юнак, що подавав великі надії, вже через три роки (1925) був прийнятий до Музичної консерваторії Нансі⁴⁰. Цього ж року він став учасником дитячого конкурсу скрипалів, серед вимог якого було обов'язкове виконання творів італійського маестро Ніколо Паганіні. Тринадцятилітній Ма Сіцун

⁴⁰ Так називалась одна з консерваторій Франції, що знаходилась у місті Нансі. Цей навчальний заклад було засновано 1882 р. як філію Паризької консерваторії. Консерваторія, як адміністративно самостійний навчальний заклад, існує сьогодні як *Conservatoire National de région de Musique, Danse et Art Dramatique* (Національна консерваторія музики, танцю і драматичного мистецтва регіону Нансі).

завоював у конкурсі перше місце⁴¹. В Парижі цього ж року відбулось його знайомство з композитором Сіань Сінхаєм, в якого він систематично навчався композиції, і який відкрив йому новий світ французької імпресіоністичної музики [72]. Від цього часу в житті скрипаля розпочалось вивчення спадщини К. Дебюссі, творчість якого зробила свій вплив на формування його власної стилістики.

Ма Сіцун повернувся до Китаю, так і не завершивши навчання, хоча й прагнув продовжувати його ще й у галузі композиції. Здійснення планів не вдалось через фінансові труднощі. В Китаї він вступив до консерваторії в Нанкіні і відразу розгорнув насичену концертну діяльність. Вже впродовж першого року перебування на Батьківщині (1929) разом з іншими китайськими виконавцями взяв участь в багатьох концертах у Шанхаї, Гонконгу, Нанкіні та в рідному Гуанчжоу. В періодичних виданнях цих міст, а найбільше в «Південно-китайській щоденній газеті» і в «Шанхайській щоденній газеті», знаходимо десятки захоплених відгуків. Ван Юйхе писала: «Гра Ма Сіцуна зачаровувала, хвилювала, а критики називали його вундеркіндом китайського музичного світу... Сімнадцятилітнього музиканта було визнано першим скрипалем провінції Гуандун» [17, с. 106]. 1930 р. відбувся перший сольний концерт Ма Сіцуна, в якому він «... блискуче виконав Сонату Вівальді, Адажіо Й. С. Баха, Вальс-каприс Сен-Санса, «Слов'янський вальс» Дворжака і декілька власних транскрипцій японських народних пісень для скрипки» [210, с. 45-46].

Виконавський репертуар скрипаля, більшість з якого (окрім класики – творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) становили твори Н. Паганіні, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Венявського, Й. Брамса, П. Чайковського, А. Дворжака, Е. Гріга, Е. Лало, П. Сарасате, К. Сен-Санса, Б. Бартока [18; 38; 70; 91; 92] відображає його особливе тяжіння до романтизму. Від перших концертних виступів усю свою багатолітню виконавську діяльність він присвятив пропагуванню в Китаї скрипкового мистецтва та поширенню тут

⁴¹ Пригадаймо, що в майбутньому в Міжнародному конкурсі скрипалів ім. Н. Паганіні, що від 1954 р. відбувається в місті поховання великого італійського майстра в м. Генуї, здобути Першу премію китайським виконавцем вперше вдалося лише 1987 р.: переможцем став Лю Шу Чінь. Упродовж усього ХХ ст. серед китайців цей результат було повторено лише 1994 р. скрипалем Бін Хуаном.

творів європейської академічної музики. Цим він намагався привернути до скрипки увагу найширших верств населення. Характерною ознакою концертних програм, виконуваних пізніше в Європі та США стало включення власних творів і композицій інших китайських авторів з метою поширення китайської музики в світі.

Блискучі виступи скрипаля привернули увагу уряду провінції Гуандун, було виділено спеціальні кошти на продовження навчання і 1931 р. він знову виїхав до Франції. Педагогом Ма Сіцуну в Парижі став Пауль Обердорфер (у його дружини скрипаль також брав уроки гри на фортепіано), в якого в цей ж час гри на скрипці навчався його землянин з Гуандуна, один з найвидатніших у майбутньому композитор Китаю Сіань Сінхай (1905-1945). Тоді ж Ма Сіцун вже особисто познайомився з композитором К. Дебюссі. Від цього часу в його виконавській, а згодом і в композиторській творчості окрім романтичних тенденцій починаємо спостерігати й виявлення прийомів імпресіоністичного звукописання. За сприяння Обердорфера його було прийнято до класу композиції Янко Біненбаума⁴². Дворічне спілкування цих двох музикантів у Парижі переросло в тривалі близькі дружні стосунки. Ма Сіцун пізніше згадував: «Нас об'єднувала вогняна пристрасть до музики, яку не можна було стримати» [239, с. 55]. Обидва митця підтримували тісні контакти аж до початку другої світової війни, коли «єврей Біненбаум несподівано зник. Це справді стало одним з найсумніших моментів мого життя» [92, с. 81].

Повернувшись додому, разом із Сіань Сінхаєм 1932 р. він став співзасновником приватної консерваторії в рідному Гуанчжоу, а через рік вирушив до Шанхая, де прагнув, але поки ще не зміг влаштуватися на роботу в Шанхайську консерваторію. Викладав на кафедрі мистецтв в Університеті Нанкіна, розгортав концертну кар'єру і створював перші власні композиції: «Фортепіанне тріо в мажорних тонах» (1933), дві перших, створених під

⁴² Янко Біненбаум (*Yanko Binenbaum*, 1880-1956) – німецький композитор з болгарських євреїв; працював диригентом Гамбурзького і Берлінського оперних театрів; на початку 1930-х рр. працював у Франції [239, с. 55].

враженням музики С. Прокоф'єва скрипкових сонати (1934, 1936), п'єсу «Колискова» для скрипки (1935), Рондо № 1 (1937).

Після років, проведених у Нанкіні Ма Сіцун багато подорожував, виступав у концертах як соліст-скрипаль та диригент, давав уроки гри на скрипці, створював юнацькі оркестри в Тайбеї (сучасна столиця Тайваня) і в Парижі, до яких здебільшого запрошував китайських молодих скрипалів, що проживали і навчалися там. У Тайбеї також працював директором кафедри музики Китайської академії культури (сучасна назва – Китайський культурний університет Тайваню).

Після вибуху Китайсько-японської війни (1937) Ма Сіцун став активним учасником антияпонського руху. Відкрито висловлюючи свій протест проти авторитарного правління уряду Гоміньдану і уникаючи через це судових переслідувань, скрипаль був змушений постійно переїжджати, змінивши до 1949 р. близько двадцяти місць праці і проживання. За цей час створив дві сюїти за участю скрипки – «Внутрішня Монголія» і «Ностальгія» (1937), Струнний квартет (1938), Концерт для скрипки F-dur (1944). Сьогодні ці твори, що стали синонімами імені композитора, вважаються класикою китайської скрипкової музики. Також створив багато патріотичних пісень, хорових творів, музику до кінострічок, зрідка давав сольні концерти, працював диригентом Синоської філармонії та редактором «Музичного тижневика» газети «*Sing Tao Daily*» в Гонконгу. В 1949 р. з утворенням Китайської Народної Республіки отримав запрошення від Джона Лейтона Стюарта (посла США в Китаї) на проживання і працю в США, але відхилив його, бажаючи працювати на розвиток музичного мистецтва на Батьківщині. Цього ж року розпочав педагогічну працю в Шанхайській консерваторії, був призначений на посади віцепрезидента Асоціації китайських музикантів, редактора пекінського журналу «Музична творчість» та першого ректора Центральної музичної консерваторії в Пекіні (відкрилась 17 листопада 1949 р.). З усіх цих посад його було звільнено з початком Культурної революції.

Крім інтенсивних концертів у Пекіні та великих концертних турів містами Китаю, 1950-і роки позначені діяльністю Ма Сіцун в музичних конкурсах: 1951 р. він представляв Китай у Празькому весняному міжнародному музичному фестивалі (*Mezinárodní hudební festival Pražské jaro*) в Чехословаччині, куди, бажаючи знайомити Захід з китайським музичним мистецтвом, привіз багато своїх співвітчизників (серед них – співачка Чжоу Сяоянь, піаніст Лі Сяньмін та ін.); брав участь у складі журі V Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена в Варшаві (1955), Першого Міжнародного конкурсу скрипалів імені П. Чайковського в Москві (1958). Ці приклади запрошення Ма Сіцуна до участі в найпрестижніших конкурсах Заходу засвідчують про справді високе загальноєвропейське визнання його майстерності. Впродовж цього десятиліття написав ряд нових скрипкових творів, кращими серед них стали Рондо № 2 (1952), п'єси «Лірична мелодія» і «Танок ліхтарів на святі Дракона» (1952), «Пісня гірського лісу» і «Весняний танок» (1953), «Сіньцзянська рапсодія» (1954). 1963 р. взяв активну участь у складі організаторів та суддівського журі конкурсу китайських скрипалів «Шанхайська весна».

Роки Культурної революції знову принесли череду поневірянь і переслідувань. Як педагога Центральної консерваторії, його було вислано в «табори перевиховання» із забороною бачитися зі своєю сім'єю. 1968 р. з родиною втік до Гонконгу, звідти таємно виїхав до США (Філадельфія, потім Нью-Йорк), де проживав і творив останні двадцять років життя. На Батьківщині Ма Сіцуна було оголошено зрадником і видано безстроковий ордер на арешт.

У США Ма Сіцун присвятив себе композиторській праці. Саме тут виникли його Скрипковий дует (1982), Концерт для двох скрипок (1983), Рондо №3 і №4 для скрипки (1982 і 1983), Скрипкова соната №3 (1984). Лише перед самою смертю цей невтомний суспільно-музичний діяч, палкий пропагандист китайської музики та один з кращих скрипалів і композиторів Китаю почув звістку, що за сприяння свого товариша – композитора Чжоу Енлая, центральними органами влади в Китаї з нього було знято усі звинувачення.

Ма Сіцун постає одним з тих китайських митців універсального охоплення творчої думки, що створювали свої композиції в найрізноманітніших жанрах. Багатогранна, об'ємна за жанрами і тематикою творчість композитора представлена масштабними симфонічними і хоровими творами, Концертом для скрипки з оркестром, великою кількістю ансамблевих камерно-інструментальних творів, п'єс та циклічних творів для скрипки соло.

Крім згаданих впродовж роботи творів спадщина Ма Сіцуна презентує великий репертуар для дуету скрипки і фортепіано. Ці твори були написані ним у різних періодах творчості: чотири Рондо (1937; 1950; 1982;1983), «Мадригал» (1944), мініатюри «Мелодія» і «Балада» (1952). Під впливом романтизму в його творах для скрипки і фортепіано важливе місце посідало використання лексики романтичного стилю європейської музики.

Проте, найбільш показово його потяг до романтичної стилістики виявився у скрипкових програмних мініатюрах («Пісня про домашню худобу», «Фестиваль танцю ліхтаря», «Тон поеми Тибету» (1941) та в двох сюїтах – «Гаошань» (*Gaoshan Suite*, 1973) і «Амей» (*Amei Suite*), 1981). У цих творах, спираючись на традиції ранніх європейських романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон та ін.) композитор опоетизовував природу своїх улюблених китайських місцевостей. На відміну від їхніх творів, у яких образах природи здебільшого протиставлялись душевні стани, фарбуючись відтінками внутрішньої дисгармонії та відтворення почуттів марності спроб втекти від самого себе, в мініатюрах Ма Сіцуна відчуваємо дивовижний спокій, світло, радість і щастя від споглядання мальовничих пейзажів рідної природи. В окремих з них композитор значно збагатив партію фортепіано, яке трактував як інструмент з нескінченними виразовими ресурсами: це і підтримка мелодії, і виконавець функції звукозображальних ефектів, чого досягав у пентатонному ладі засобами несподіваних дисонансів і використання виразових можливостей модуляцій.

Спираючись на засади романтичної музики, Ма Сіцун також звертався до жанру обробок китайських народних мелодій. Кожна з них стала прикладом

віртуозної романтичної імпровізації на теми китайських народних пісень. Серед обробок для скрипки виділяється п'єса «Весняний танок» (1953).

Протиставлена гнітючому періоду стагнації років Культурної революції в Китаї, його творчість кінця 1970-х – 1980-х років, підносячи пласти давнішої традиційної музики, стає досконалим утіленням ментальної сутності китайців. Створюючи музику «нового Китаю», він писав, що «... нове в творчості приховується в тій мові, що є найближчою народним масам, а це – його народна творчість ... Ми не витісняємо те, що «вже віджило» [як про це проголошувалось стосовно музичного мистецтва впродовж десятиліття Китайської революції – Ч. М.], а лише обираємо нові форми для його втілення в своїх творчих фантазіях» [92, с. 81].

За стилістикою твори Ма Сіцуна належать до романтичної музики. Як композитор, він завжди мав потребу, а на чужині особливо, звертатись до національних джерел. Тому в його творчості постійно знаходимо приклади опосередкованого звернення до китайського фольклору, національної тематики, образності, які змальовував засобами національної музичної виразності. В такий спосіб і де б не перебуваючи, він завжди поставав як палкий пропагандист китайської музики. В його творах панує світла поетична лірика, народжені динамікою руху життя настрої бадьорості, соковитість жанрових замальовок, превалювання інтелектуального начала над емоційністю, відсутність надлишкових емоцій та пафосу.

Для прикладу, наведемо музику Сюїти для скрипки і фортепіано «Амей», створеної в останній період творчості в далекій чужині у Нью-Йорку (1981) (Див.: Додаток № 3). Відразу відзначимо, що для більш конкретного розгляду обираємо не загальновідомі показові твори композитора (Концерт для скрипки, скрипкові Рондо, Соната, «Лірична мелодія» та ін.) – їм у музикознавстві вже присвячено багато місця, а ті, які, можливо значно менше відомі європейським виконавцям і слухачам, але є дуже яскравими свідченнями образності та стилістики Ма Сіцуна як композитора і скрипаля.

Сюїта «Амей» постає переконливим свідченням збереження традицій своєї національної інструментальної музики і, водночас – зразком поєднання цих традицій з особливостями європейської музичної творчості. В кожній з п'яти мініатюрних п'єс Сюїти відчуваємо глибину ностальгічних емоцій композитора, почуття його любові і невимовної туги за Батьківщиною. Відтворюючи ці почуття, музика циклу сприймається немов ностальгічне одкровення. Проте, вся музика Сюїти, як це завжди властиво композитору, сповнена світла і щастя. В циклі мальовничо відтворено картини китайської природи (тут – гірської місцевості Амей). Тяжіння до змалювання поетики рідних пейзажів і відчуття звуків природи завжди виявлялось у композитора з особливою переконливістю, а створення сюжетних картинок наближувало його скрипкові твори до образності театральної музики.

М'які і плавні мелодії солюючої скрипки, що немов лунають над горами, є дуже близькими до китайських народних мелодій. Інтуїтивно зосереджуючись на опрацюванні тем традиційної творчості, у вишуканих мелодіях п'єс композитор використовує багато прийомів звуконаслідування, наближуючи звучання скрипки до традиційної ерху.

В першій п'єсі «Весна» *D-dur* в партії фортепіано відчутні подуви весняного легкого вітерця, можна навіть уявити собі аромати перших квітів. Відтворюючи картинку гірського пейзажу, композитор мальовничо створює відчуття чистоти, простору і дихання свіжого повітря, що немов символізує прихід з весною нових надій людей на щастя. Досягненню цього сприяє значне використання пауз на сильних долях такту, багатство неакордових звуків, «політних» фігур шістнадцятими тривалостями.

В другій п'єсі «Самотність» використано інтонації та ритміку народної пісні про тугу в серці дівчини, коханий якої далеко. Композитор завжди для кожного окремого образу вдумливо обирає певну тональність. Характерному для романтичної образності стану легкого суму в п'єсі використано тональність *fis moll*, яка найбільше відповідає відтворенню особливих відтінків щемливої ніжності (як, наприклад, у Фортепіанному концерті № 1 С. Рахманінова, у

«Прощальній симфонії» Й. Гайдна). Композитор не обирає, наприклад *b-moll* або *h-moll*, які в романтичній музиці здебільшого використовувались для створення трагічних або приречених станів. Для підкреслення «не приреченості», а підсвідомої радості на швидку зустріч з милим використано ефект миттєвої гри однойменних мінору і мажору.

№ 3 «Пісня гір» *a-moll* є нагадуванням жвавої народної ліричної пісні горців про кохання. Глибокій образності мініатюри, що складається з двох коротких речень, сприяють плавний рух мрійливої мелодії в високій теситурі, використання в супроводі невластивих для китайської народної музики альтерованих ступенів (пониженого II, підвищеного III, VI і VII), використання в заключній фразі другого речення квартових ходів в партії скрипки, що немов імітує в нічному пейзажі звуки свисту вітру.

№ 4 «Місяць» *e-moll* є чудовим зразком продовження романтичної традиції ноктюрнів. У Ма Сіцуна це мальовнича картина гоїдання закоханих на човні при місячному сяйві в пейзажі гірського озера, які співають один одному про своє кохання. Цьому відповідають імітація баркарольної ритміки в супроводі, створення образу лагідної ночі, повторення в партії скрипки на струні *G* мелодії пісні юнака та на октаву вище, з більш солодким і ніжним звучанням, дівчини. Бажаючи глибше конкретизувати певні емоційні градації, композитор навіть виписує тут спеціальну ремарку для виконавців: *gentile tutto* (особливо ніжно). Цей ноктюрн одночасно є і ліричним одкровенням (як у романтика Ф. Шопена), і прикладом використання картинних прийомів та вражень (як у імпресіоніста К. Дебюссі).

В п'єсі № 5 «Гірський танок» *D-dur* відтворено народну картину святкування збирання врожаю. Молодь радісно співає і танцює, створюючи атмосферу щастя й ентузіазму праці.

За тонкістю висловлювання і силою вираження образної глибини в розглянутих мініатюрах майстерність Ма Сіцуна можемо порівняти до фортепіанних мініатюр Шопена (творчістю якого композитор особливо захоплювався і навіть називав себе Сіпеном [92, с. 79]), «Пісень без слів»

Мендельсона, п'єс його улюбленого Дебюссі. Особливу увагу приділимо розгляду на прикладі цього циклу комплексу елементів музичної виразності композитора. Окрім індивідуалізованого добору тональностей (*D-dur* в № 1 і як тональне обрамлення циклу в № 5 – що сприяє створенню станів життєрадісності та енергії; в № 2 *fis-moll* – для глибокого відтворення відтінків ніжності; в № 3 *a-moll* – ліричних почуттів; в № 4 *e-moll* – тональність, що найбільше в романтичній музиці використовувалась для образності ліричної поеми, оспівуванню чистоти і шляхетності почуттів (як, наприклад, в улюбленому Ма Сіцуні скрипковому концерті № 1 Мендельсона), відзначимо інші важливі засоби музичної виразності композитора, що надають усвідомлене розуміння сутності його твору та можливості виконавської інтерпретації. Композитор, ностальгуючи за недосяжною Батьківщиною, створював цей скрипковий твір, намагаючись наблизити звучання скрипки до традиційної китайської ерху. В циклі глибоко відчутні паралелі звучання цих інструментів: м'який і виразний тембр, здатний передати емоції особливої тужливості та ніжності; спосіб звуковидобування, що полягає в досягненні максимального легато і плавності звучання; інтонування – в постійному інтуїтивному бажанні при стрибках в мелодії м'яко гліссандувати до висхідного або низхідного звуку і в результаті – значно м'якше переходити від одного звуку до іншого. Виконуючи цей твір, виконавці інтуїтивно гліссандують, наприклад, у секстових та октавних висхідних ходах мелодії другої п'єси (такти 2; 4; 8); в секундових у п'єсі № 3 (3-й такт), ходах на септиму (13 такт). В збереженні національних характеристик вбачаємо особливу тенденцію творчості Ма Сіцуна до проникнення в твір для європейських інструментів традицій гри і звучання національних китайських. Засобами наслідування звучання ерху він немов намагався «націоналізувати» європейські скрипку і фортепіано.

Музичну форму кожної з мініатюр циклу формує система взаємодії різних елементів музичної мови, що в сукупності допомагає розкрити художній зміст кожної з них. В цьому сенсі важливим стає підхід Ма Сіцуна до метроритмічної організації звукового матеріалу. Композитор мав дуже виразне

уявлення про ритмосмислову інтерпретацію тематизму мелодії. Ритм для нього завжди залишався важливим компонентом як виконавець формотворчої ролі, а метр – як система співвідношення музично-часових акцентів – завжди мав величезне виражальне значення як для виконавця. В цій Сюїті Ма Сіцун постійно використовує властиві для китайської музики прийоми неквадратної будови періодів, речень, фраз (наприклад, 3+3 + 2+2 в темі другої п'єси); ефекти прийому «стискання метру», якого досягає шляхом використання перемінного розміру (4/4 і 2/4 в четвертій п'єсі); імпровізацій в різновидах ритмічних фігурацій та в акцентуації (синкопи, паузи на сильних долях, залігований звук мелодії на останній і наступній першій долях тактів (тема п'єси № 2). Подібне використання ефекту пролонгації окремих звуків виражалося в його розумінні виконання відтінку *portamento* (перетримати). Розуміння і вправне доречне його виконання може значно прикрасити і увиразнити звучання окремих музичних фраз п'єси.

Характерним для композитора є й використовуваний прийом в дусі імпресіоністичної гри ладів – вуалювання пентатоніки в європейському мажорі і гармонічному мінорі. За своєю сутністю створена за європейськими канонами музика Сюїти однаково відповідає китайській стилістиці. Це проявляється в можливостях гнучкої гармонізації усіх п'яти звуків пентатонної мелодії, що приводить до тонкої гри сегментів ладу, в послабленні функціональних гармонічних зв'язків, хиткості ритмічних малюнків.

Романтичні тенденції та використання імпресіоністичних прийомів у творчості китайських композиторів, зокрема для скрипки, стануть визначальними й для наступних представників.

Серед учнів Ма Сіцуна особливо виділяється постать **Ма Сяоцзюня**⁴³ (*Ma Xiao Jun*, 1911-1991) – його студента в період праці в 1931-1935 рр. на скрипковому відділенні Національного університету м. Нанкіна. Після навчання в Нанкіні 1936 р. Ма Сяоцзюнь вирушив до Франції, де продовжив освіту в Паризькій консерваторії в класі Марселя Шейє, також епізодично брав

⁴³ Згадаємо, що син Ма Сяоцзюня, Йо-Йо-Ма став найвидатнішим і найзнаменитішим віолончелістом Китаю ХХ ст.

приватні уроки у професора скрипки Жюля Бушрі. Після закінчення консерваторії отримав ступінь доктора музичної освіти. Повернувшись на Батьківщину (1947), працював професором Центрального університету в Нанкіні, де створив більшість своїх скрипкових творів.

В майбутньому, продовжуючи розвивати засади школи скрипкової гри свого наставника, Ма Сяоцзюнь стане одним з провідних педагогів Китаю, а ще – видатним диригентом і композитором. Щоправда, для скрипки він написав небагато: виділяється цикл «Чотири сезони Мен Цзяньву», який створив для своєї доньки [38, с. 8]. Поки що цей твір залишається мало виконуваним у Китаї навіть учнями музичних шкіл, на виконавський рівень яких був орієнтований. Праця Ма Сяоцзюня як композитора все ж більшою мірою була спрямована на створення композицій для ерху: «Юаньська рапсодія», п'єса «Картини південної ріки», створена на основі вражень від однойменної фортепіанної сюїти його сучасника і одного з найвидатніших композиторів Китаю Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, нар. 1941 р.). В цих творах композитор експериментував в сенсі поєднання технічних прийомів гри на скрипці та ерху, що для Ма Сяоцзюня було особливо близьким.

Тенденція впливу традицій гри на ерху стала дуже примітною в китайській скрипковій композиторській творчості усього ХХ ст. Серед найвідоміших прикладів синтезу принципів китайської музичної культури і академічних традицій західної скрипкової музики – п'єси «Місячна ніч» і «Мерехтливі червоні тині свічок» Лю Тяньхуа (*Liu Tiang Hua*, 1895-1932), твори для фортепіано, скрипки і ерху сучасного композитора Є Сяогана (*Ye Xiao Gang*,⁴⁴ нар. 1955 р.), якого в Китаї через експериментування в сфері поліфонічного письма називають «китайським Бахом».

Відтак, спостережену тенденцію творчості китайських композиторів (як ранніх, так і пізніших), а саме – прилучення до засвоєння європейських знань, пріоритетно зберігаючи ознаки традиційного національного, характеризуємо як

⁴⁴Педагог і композитор Є Сяоган відомий у Китаї як такий, що послідовно пізнавав світові досягнення в галузі здебільшого фортепіанної музичної культури, отримав величезну практику в Істмендській школі музики Університету Рочестера (США) у професора С. Адлера і постійно впроваджував у Китаї засади системи композиції європейської музики.

особливість творчого мислення китайських і композиторів, і виконавців, немов «генетично сформованого» впродовж віків і закріпленого в їхній ментальності ідеологічними установками масових рухів.

Серед найбільш відомих учнів Ма Сіцуна пізнішого періоду виділимо виконавців-віртуозів Лін Яоцзі (*Lin Yaoji*, 1937-2009) та Лю Юсі (*Liu Yuxi*, нар. 1938 р.).

Лін Яоцзі працювала професором скрипки Пекінської консерваторії, її педагогічні здобутки стали відомими у всьому світі. Серед багатьох інших скрипалів Китаю 1960 р. її було обрано для участі в Міжнародному конкурсі скрипалів імені П. І. Чайковського. Приїхавши до Москви, Лін Яоцзі, можливо відчуючи свою недостатню підготовленість, все ж відмовилась від участі в змаганнях і вирішила продовжити своє навчання, вступивши до Московської консерваторії в клас професора Юрія Янкелевича. Її метою було вдосконалювати в класі відомого професора власне мистецтво гри на скрипці та досягти майстерності викладання цієї дисципліни в своїй роботі в Пекінській консерваторії [24, с. 170]. Видатний російський педагог високо цінував талант китайської скрипальки: «... вона вміє чути і розвинути свій талант до межі, краю якій немає» [166, с. 101]. Лін Яоцзі захоплювалась здійснюваним Янкелевичем аналізом творів концертного і камерно-інструментального репертуару, високим професійним та емоційним тонусом його лекцій. Пізніше у власній педагогічній практиці в Пекінській консерваторії вона намагалась наслідувати цей тонус, розкриваючи специфіку виконавського прочитання розучуваних зі студентами творів, яку засвоїла на уроках свого наставника. Близькими китайській скрипальці були й висловлювання Янкелевича про освіту. Вона відчувала в його афоризмах близькість і перегукування із висловом свого національного кумира – мудреця Конфуція: «Давай настанови тільки тому, хто шукає знань. Надавай допомогу тільки тому, хто не вміє розбірливо висловити свої заповітні думки» [168, с. 102].

В Пекінській консерваторії в класі Ма Сіцуна навчався скрипаль **Лю Юсі**. Після її закінчення (1962) він очолив відділення скрипки, став професором

відділення і теж продовжував своє навчання в Парижі в класі Жерара Пуле (*Gérard Poulet*). Гра темпераментного Пуле (як і Жюля Бушрі, в якого в Парижі навчався Лін Яоцзі) характеризувалась витонченістю звучання, філігранною технікою, схильністю до ритмічної свободи, межуючою з «диявольською» емоційністю і майстерним виконанням спеціальних прийомів – подвійних трелів, тремоло лівою рукою, грою у високих позиціях [178, с. 169]. Саме такий стиль гри він виховав у своєму китайському учневі.

Виконавську діяльність Лю Юсі зосередив довкола концертних виступів і в Китаї, і далеко за його межами. На Батьківщині його називали «найкваліфікованішим спадкоємцем Ма Сіцуня і французької скрипкової школи». Він став єдиним скрипалем, що отримав високу честь давати сольні концерти перед національними державними і політичними лідерами Піднебесної – Мао Цзедунем, Лю Шаоці, Чжу Де та ін. та єдиний отримав за це вищу державну нагороду уряду Китаю і почесне звання Героя Китайської народної республіки. Також Лю Юсі став першим китайським музикантом, якому випала честь дати сольний концерт у знаменитому, відомому багатьма артистичними дебютами Театрі Єлисейських полів і першим професором скрипки з Китаю у вищій музичній установі Парижу – в Паризькій консерваторії (Паризькій вищій національній консерваторії музики і танцю), де навчаються музиканти-виконавці і танцюристи з багатьох куточків світу.

До перших найбільш важливих особистостей в історії розвитку скрипкового мистецтва Китаю належить й **Чень Юсінь** (*Chen Youxin*, 1913-1968), якого тепер вважають одним з найвидатніших скрипалів, що сконцентрував свою діяльність у сфері педагогіки, виконання сольної і здебільшого камерної ансамблевої музики. Навчався в Шанхайській консерваторії (1928-1938) по класу скрипки в італійського скрипаля Арріго Фoa (професор Фу Хуа), потім – у музичній академії в Лондоні в англійської скрипальки Ізольди Менгес (учениці Л. Ауера і К. Флеша). Там в 1952 р. здобув ступінь магістра. Працював професором кафедри оркестрової музики Шанхайської консерваторії. Викладаючи студентам гру на скрипці, вважав

своїм першочерговим завданням зосередити навчання на скрипкових творах своїх національних композиторів. Серед кращих для цього виділяв Сонату ре мінор Сіань Сінхая, п'єси «Танець перед Великою стіною» Ма Сіцуна; «Туга за рідною домівкою», «Жайворонок» і «Колискова» Хе Лутіна (*He Luting*); «Пастораль» Ша Ханкуна (*Sha Hankun*); «Надобраніч» Лю Тяньхуа (*Liu Tianhua*). Аналізуючи існуючу національну спадщину скрипкових творів, Чень Юсінь виділяв кращі з них за досконалістю музичної стилістики і за ступенем можливості досягнення певних аспектів виконавської майстерності. Результатом його старань стала поява праці «Видання творів китайських та зарубіжних скрипалів» у восьми томах. У китайській методичній літературі цю працю дотепер вважають неоціненним скарбом у справі підтримки китайських композиторів, розповсюдження та найширшої популяризації їх скрипкових творів.

Як педагог, Чень Юсінь залишив по собі ряд важливих для розвитку китайської скрипкової школи підручників (про них йшлося у підрозділі 4. 1), а як виконавець – декілька записів на грамплатівках. Окрім сольних творів (Скрипкова соната, «Пастораль» Е. Гріга та ін.) найбільшу цікавість становлять записи творів для струнного квартету «Щоденник мученика» Хе Чжаньхао (*He Zhan Hao*) і Квартет ре мажор Су Ся (*Su Xia*). Ще 1960 р. він створив квартет педагогів Шанхайської консерваторії, в якому, крім нього, постійну участь брали скрипалі Ду Лібо (*Dou Li Bo*), Чжен Яньї (*Zheng Yan Yi*) і Ся Цзінлу (*Xia Jing Lu*). В середовищі скрипалів старшого покоління виконання цих камерно-інструментальних творів вважається вкрай важливим і знаменним явищем – адже їх уперше всі верстви слухачів (професіонали і любителі музики) почули саме в той час, коли в Китаї особливо гостро почали підносити питання національної стилістики – при чому не лише в сфері композиторської творчості, але насамперед – у виробленні національного стилю гри на європейських інструментах. Окрім скрипки Чень Юсінь чудово грав й на ерху і завжди як виконавець і педагог-скрипаль свідомо намагався об'єднувати способи гри на цих інструментах (зокрема, використовував у грі на скрипці аплікатурні

особливості виконання пентатонних пасажів, виховував уміння максимально плавного ведення смичка тощо). В сукупності це дало можливість оцінити його надбання в розвитку національного скрипкового виконавства і значно вище піднести авторитетність та майстерність як педагога.

Підсумовуючи зазначимо, що на шляху становлення китайської композиторської та виконавської скрипкової школи визначальну роль мало запозичення досвіду західних майстрів – німецьких, французьких, російських, чеських, українських, американських. Їхні методи стали особливим джерелом для виявлення власної національної стилістики, вивчаючи які їм швидко вдалося створити і, об'єднавши зі своїми національними традиціями, розвинути та модернізувати своє інструментального мистецтво.

Висновки до четвертого розділу

В четвертому розділі досліджено найважливіші віхи процесу становлення вищої професійної освіти скрипалів у Китаї до Ультурної революції. Цьому сприяли вимоги уряду щодо організації власної якісної музичної освіти, активна концертна діяльність великої кількості професійних зарубіжних виконавців, відкриття закладів від початкової до вищої музичної освіти в некитайських громадах Китаю та підготовка в них перших кваліфікованих китайських скрипалів, повернення китайських скрипалів після навчання на Заході. Виявлено, що для організації навчального процесу в Шанхайській консерваторії першочерговими завданнями постали зібрання та узагальнення існуючих західних методик гри на скрипці і створення на їхній основі своєї, комплектування відділення скрипки необхідною нотною літературою з музичних творів існуючого західноєвропейського репертуару і нагальна потреба створення власного.

Досліджено напрями педагогічної діяльності, методи навчання і специфіку навчального та виконавського репертуару перших зарубіжних скрипалів, а також скрипалів з України. Встановлено персоналії і систематизовано здобутки найяскравіших учнів кожного з них. Відзначено і

сформульовано важливість ролі перших найважливіших зарубіжних педагогів у становленні та розбудові китайської скрипкової школи.

Серед китайських педагогів-скрипалів виділено основоположну роль Сяо Юмея в Шанхайській консерваторії і Ма Сіцуна на кафедрі мистецтв Нанкінського університету. Сяо Юмей як ректор першої в Китаї консерваторії запровадив у ній власний здобутий у Німеччині досвід навчання за європейським зразком і, крім навчання гри на скрипці, зробив великий внесок у сферу систематизації китайськими студентами знань з теорії музики, гармонії, вперше ввів до навчального процесу дисципліну «Аналіз музичних творів», став автором першого в Китаї підручника «Скрипкова школа», яку уклав на інструктивних творах Ш. Беріо і Ж.Ф. Мазаса, дієво підтримував прагнення педагогів консерваторії розвивати мистецтво ансамблевої гри і став автором першого в Китаї Струнного квартету. В сукупності діяльність педагогів-скрипалів консерваторії виявилась дуже ефективною для розповсюдження, популяризації та підвищення рівня китайської скрипкової культури. Ма Сіцун зумів довести досягнення китайських скрипалів до найвищих міжнародних стандартів. Важливим спостереженням стало виявлення розвитку ним національних традицій шляхом мистецького поєднання європейських прийомів гри на скрипці з прийомами гри на традиційних струнних інструментах.

Виділено і досліджено діяльність Шанхайського музичного товариства в нотовидавничій сфері, стараннями якого в Китаї було опубліковано: переклади найважливіших для розвитку скрипкового мистецтва праць Ауера, Шевчика, Ямпольського, Донта, Роде, а також Сяо Юмея, Лінь Яоцзи, Яна Баочжи, Фен Цзикая, Ке Чженхе, Чень Юсіня; перші скрипкові твори китайських авторів – Сяо Юмея, Лі Сигуана, Сіань Сінхая, Ма Сіцуна, Лю Тяньхуа.

Досліджено здобутки перших найважливіших представників композиторської і виконавської творчості. За стилістикою твори Ма Сіцуна належать до романтичної музики з ледь відчутними ознаками імпресіонізму. Продовження традиції поєднання технічних прийомів гри на скрипці та ерху спостережено в творах Ма Сяоцзюня, Лю Тяньхуа, Є Сяогана.

ВИСНОВКИ

1. У ході дослідження було виділено три напрями розвитку в Китаї скрипкового мистецтва: історичний – при вивченні передумов становлення скрипкового мистецтва в хронології соціокультурних та історичних процесів, культурологічний – при розгляді культуротворчих процесів, мистецтвознавчий – при дослідженні динаміки розвитку скрипкового мистецтва Китаю в контексті інтеграції європейських традицій. Для визначення основних параметрів інтеграції було здійснено комплексний аналіз мистецтвознавчих, філософських, історичних, культурологічних праць китайських та світових вчених, літературних праць китайських письменників, матеріалів спогадів сучасників, періодичних та довідкових видань, архівних та інтернет-джерел.

Доведено результативність застосування історико-культурологічного, джерелознавчо-пошукового, аналітичного, музикознавчого, синергетичного методів зі спиранням на принципи міждисциплінарного та ноологічного підходів. Параметри інтеграції європейських традицій в скрипкову школу Китаю було визначено при аналізі історично-хронологічних і культуротворчих процесів держави, особливостей її мистецького життя, ідеології та ментальної сутності китайського народу. Застосування синергетичного методу долучено для проведення паралелей характеристик тембрів та способів гри на китайській ерху і європейській скрипці та при виявленні значної кількості взаємних перекладів національних і європейських мелодій. Це, зокрема, сприяло розумінню динаміки інтеграції засад європейського скрипкового мистецтва в китайську професійну творчість. Стверджено продовження цих традицій вже в ранніх творах композиторів Ма Сяоцзюня, Лю Тяньхуа, Є Сяогана, Ма Сіцзуна.

2. Здійснено періодизацію розвитку скрипкового мистецтва Китаю:

перший етап – від передумов його становлення: завезення скрипок, комплексної діяльності християнських місіонерів, починання практики навчання імператорського двору гри на скрипці, організації перших концертних

заходів із залученням скрипки та ознайомлення з творами європейської скрипкової музики (Б. Маріні і Дж. Тореллі, 1699), створення перших струнних оркестрів (1701-1708), першого китайського підручника з теорії європейської музики «Лю Лу Чжен Йі» Т. Перейри (1707-1713). При цьому віднайдено факт більш раннього ознайомлення китайців зі скрипкою – ще в 1601 р. за часів правління імператора Ваньлі, а не його наступника Кансі, як про це відзначається в усіх існуючих джерелах. Уперше встановлено китайські аналогії імен окремих європейських місіонерів як перших музичних діячів в Китаї із Заходу: Маттео Річчі – Сіноу; Мікеле Руджері – Ло Мін Цзянь; Томас Перейра – Сю Рішен; Фердинанд Вербіст – Нан Хуа Жен. Уникнення побутування в музикознавчих джерелах різних імен місіонерів дозволило впорядкувати знання про належні кожному з них важливі досягнення, в т. ч. й щодо становлення в Китаї скрипкового мистецтва;

другий етап – від середини ХІХ – до початку ХХ ст., що пов'язується із значною активізацією в сферах геополітичного, економічного та культурного життя Китаю, його експансією західними державами (Великою Британією, США, Францією, Бельгією, Швецією та Норвегією), відкриттям кордонів, налагодженням торгівельних обмінів, проникненням ідей Просвітництва; сплеском масових рухів («Рух із засвоєння заморських справ» 1867, «Рух за нову культуру» 1915-1916, «Рух 4 травня» 1919, «Рух за нове життя» 1934) та після утворення Китайської Республіки проголошення «курсу на модернізацію всіх сфер її життя». В сукупності це позначилось на розгортанні культурних обмінів, діалогічного спілкування із Заходом, на пробудженні цікавості Китаю до досягнень західної культури та мистецтва, використанні переваг західної цивілізації і як результат – на засвоєнні професійних форм мистецького життя і музичної творчості.

Визначено вплив ідеології провідних лідерів Вей Юаня, Фень Гуйфена, Лянь Цичао, Чан Кайші на якісні ознаки національної композиторської і виконавської творчості: вивчати стилістику, вдосконалювати виконавську техніку, засвоювати жанри і форми західноєвропейської музики, зберігаючи

традиції своєї національної індивідуальності. До теперішнього часу ці засади залишаються пріоритетними в творчості китайських музикантів.

Підсумовано, що вивчення західного досвіду не могло обійтись без запозичення форм його освітньої та концертно-виконавської практики. В прагненні використовувати переваги західної цивілізації курс на модернізацію в сфері скрипкового мистецтва здійснювався в двох магістральних напрямках: у здобуванні професійної освіти в західних фахівців і розгортанні в Китаї концертно-виконавської діяльності кращих скрипалів Заходу.

Початок прямування китайських скрипалів за здобуттям професійних знань в іноземних фахівців виявлено від середини ХІХ ст. Першими серед скрипалів стали Чжао Нянькуй і Му Чжицін – навчалися в англійця Р. Харта і стали першими відомими педагогами Пекінського університету; Тань Шучжень – у голландця Хейста і в чеха І. Кеніга, став першим скрипалем Шанхайського оркестру і професором Пекінського університету. Систематичне засвоєння надбань зарубіжного скрипкового мистецтва розпочалося в Китаї від 1919 р. Серед найбільш видатних – Цен Живун, Цао Жужінь, Є Бо – навчалися в Японії і стали засновниками першої музичної школи з класами скрипки в Шанхаї, викладали в університеті м. Ченду; Ситу Мен Янь – у США в американського скрипаля В. Госса, став першим в історії Китаю виконавцем сольного концерту і майстром виготовлення скрипок; Сяо Юмей – в Німеччині у музиколога Х. Рімана – став ініціатором відкриття відділення європейської музики з класом скрипки в Пекінському університеті (1916), засновником і ректором Шанхайської консерваторії (1927), першим у Китаї автором підручника «Скрипкова школа» (1927). Прагнучи розвивати національне мистецтво ансамблевої гри, став автором першого в Китаї Струнного квартету (1929), в якому спирався на досягнення романтичної європейської музики. Досліджено персоналії і досягнення найвидатніших учнів Сяо Юмея, серед яких Дін Шаньде, Хе Лутін і Лі Хуаньчжи, що заслужено здобули славу кращих композиторів світу.

Серед перших скрипкових творів китайських композиторів виділено сольні п'єси «Складний шлях» Лі Сигуана (1930), «Елегія» Ньє Ера (1934), «Червоний ліхтар» і перша скрипкова Соната ре мінор Сіань Сінхая (1935), «Колискова» (1935), Рондо і сюїта «Внутрішня Монголія» (1937) Ма Сіцуну. В усіх перших творах при спиранні на мелодичні, ладові та ритмічні характеристики національної музики спостережено використання лексики класичного та романтичного стилів та засвоєння жанрів і форм європейської композиторської творчості.

Виділено значення під час навчання вдосконалення особистої виконавської майстерності, досягнення професійного рівня як педагогів або скрипалів-композиторів, осягнення надбань національних європейських скрипкових шкіл – італійської, французької, чеської, угорської, німецької та ін. і прагнення розвивати загальноєвропейські досягнення в поєднанні з традиціями своєї національної творчості. Методи цих національних шкіл стали особливим джерелом для виявлення власної національної стилістики, вивчаючи які китайським композиторам швидко вдалося створити, розвинути і модернізувати своє інструментальне мистецтво.

Відзначено, що при вивченні та запровадженні західного досвіду в композиторській, педагогічній та виконавській сферах до теперішнього часу пріоритетним залишається спирання на національні традиції і пропагування своєї національної музики в світі.

Здійснено аналіз концертно-виконавської діяльності в Китаї західних скрипалів від кінця XIX – початку XX ст.: англійця Р. Харта, голландця Хейста, чехів А. Бромлі, І. Кеніга, Й. Подушки та В. Пулкрабека. Як найбільш резонансні, виділено концертні виступи майстрів світового рівня: австрійського скрипаля Фріца Крейсlera, американських Яші Хейфеца, Іегуді Менухіна, Кетлін Перлоу, італійця Арріго Фоа, угорця Йозефа Сігеті, німців Альфреда Віттенберга та Шимона Гольдберга, з України – Олександра Могилевського, Єфрема Цимбаліста, Михайла Ерденка, Михайла Піастро, Міші Ельмана. Досліджено виконуваний ними репертуар та вперше опубліковано відгуки про

особливості їх індивідуального стилю виконання та інтерпретації. Важливим стало віднайдення свідчень про зародження в Китаї практики камерно-ансамблевого концертного музикування (В. Трахтенбарг, М. Шиферблатт, О. Дзигар) та проведення в навчальних інституціях майстер-класів О. Могилевського, Є. Цимбаліста, О. Шаєвського, Сесилії Хансен;

третій етап – від 1920-х рр., коли в Китаї було покладено початок закладання системної професійної освіти скрипалів – до початку 1940-х рр., коли професійна освіта остаточно сформувалась у систему, що включала всі необхідні для навчання рівні: музичні школи, технікуми й училища, вищим досягненням стало відкриття Шанхайської консерваторії (1927) та повсюдного наступного відкриття в університетах відділення скрипки (Нанкін, Пекін, Гуаньчжоу, Хубей, Ченду та ін.). Всього лише за двадцять років у Китаї сформувались усі необхідні передумови для наступного тріумфального розвитку скрипкового виконавства, педагогіки і композиторської творчості.

Узагальнено, що розвиток скрипкового мистецтва в цих навчальних закладах відбувався за ознаками доцентрової сили, адже методика викладання скрипки в них являла собою одночасне існування традицій великого ряду провідних західних скрипкових шкіл: італійської, чеської, французької, німецької англійської, української.

Досліджено і систематизовано наступне укладання в цих закладах наукового та методичного доробку провідних західних майстрів у китайських перекладах: праць П. Байо, Ж. Роде, Р. Крейцера «Методика гри на скрипці», О. Шевчика «Школа скрипкової техніки», Л. Ауера «Моя школа гри на скрипці», Я. Донта «Попередні вправи до Крейцера і Роде», А. Ямпольського «Основи скрипкової аплікатури», Ю. Янкелевича «Зміни позицій у зв'язку з завданнями художнього виконання на скрипці», М. Римського-Корсакова «Основи оркестровки», а також праць китайських авторів: Сяо Юмей «Скрипкова школа», Лінь Яоцзи «Основи скрипкової методики», Ян Баочжи «Моя школа гри на скрипці», Фен Цзикай «Гра на скрипці», «Ввідний музичний курс», Ке Чженхе «Твори для скрипки», Чень Юсінь «Практичні

вправи гри гам на скрипці», «Проблема пальцевої техніки в скрипковій практиці» та ін.

3. Досліджено культурне та мистецьке життя 40-тисячної української громади Китаю в першій третині ХХ ст., в якій уперше виявлено чимало скрипалів з України. Спостережено, що в існуючих джерелах їхні постаті фігурували як російських музикантів в контексті концертної чи музично-педагогічної діяльності російської громади. При опрацюванні матеріалів газет, журналів та афіш з Хейлундзянського архіву та Шанхайського архіву російських емігрантів охарактеризовано насичене культурне та мистецьке життя української громади, виявлено імена та сфери діяльності українських мистців – письменників (А. Несмілий, Я. Аракін, Ф. Комишнюк, С. Алимов), режисерів (К. Мирославський, К. Кармелюк-Каменський), акторів (В. Махно, П. Машин), публіцистів, засновників та редакторів української преси (П. Гордзієвський «Шлях до життя», С. Алимов «Чураївка», С. Кукуруза «Засів», О. Дзигар «Молодий Українець»), ватажків українських націоналістичних організацій, що долучали до своєї праці поширення творів української музики (О. Дзигар «Українська Далекосхідна Січ», «Союз Української молоді»), різних за фахом музикантів – хорових та оркестрових диригентів, піаністів, співаків, інструменталістів. Українську мистецьку еміграцію першої третини ХХ ст. охарактеризовано як винятковий соціально-психологічний та культурний феномен.

Виокремлено персоналії, реконструйовано найважливіші сторінки творчих біографій скрипалів з України під час перебування в Китаї та з'ясовано найважливіші аспекти їх діяльності: як активних концертуючих солістів (з Київщини, Черкащини, Одеси О. Могилевський, Є. Цимбаліст, М. Піастро, А. Бершадський, І. Островський, Ю. Ястремський, М. Ерденко (з Курської губернії, але тривало працював професором скрипки в Київській консерваторії) та єврейських одеситів (М. Ельман Й. Лейзерович, В. Трахтенберг), як артистів симфонічних оркестрів (одесити О. Джигахайло, М. Добринський,

І. Китайгородський, І. Халупа, А. Каплун; кияни Є. Іщенко, А. Карась; з Погребіщенської волості О. Дзигар); як учасників струнних ансамблів (В. Трахтенберг, О. Дзигар, О. Погодін); як педагогів. Чимало з них пов'язували свою працю з культурно-громадською діяльністю.

Діяльність скрипалів з України мала важливе значення в сенсі продовження розвитку своєї національної музичної культури в умовах далекого зарубіжжя, знайомлення з нею китайського населення, пропагування кращих зразків музичних творів українських композиторів, продовження власної праці як солістів, оркестрантів, камерних ансамблістів, педагогів. Поряд із представниками інших західноєвропейських скрипкових шкіл визначено їх вагомий внесок у розвиток скрипкового мистецтва Китаю; доведено значення їх праці в інтегруванні в нього європейських традицій.

4. Досліджено аспекти діяльності ключових фігур українського скрипкового мистецтва в Китаї, визначено значення їх праці в становленні професійного скрипкового мистецтва Китаю:

Володимир Трахтенберг – як організатор дуже активного концертного життя; як суспільно-музичний діяч (голова Комітету музичних закладів Китаю, засновник першої музичної школи в Харбіні (1921) та Вищої музичної школи ім. О. Глазунова (1927), в яких уперше в Китаї запровадив клас камерного ансамблю); як педагог, що виховав плеяду першокласних виконавців-скрипалів, мистецтвом яких захоплювалися в багатьох країнах світу: китайських Сун Веньчу, Ян Муюнь, Туо Нуо Фу, Фань Шенкуань, Ван Дежун, а також Гельмут Штерн, А. Раменський, В. Шашков, Т. Каменський, Ю. Бонч-Осмоловський; як соліст, перший скрипаль, художній керівник і концертмейстер першого Харбінського симфонічного оркестру, до постійного репертуару якого включав крім західноєвропейських композиторів твори українських. Знаковою серед таких стала поема Р. Глієра «Пам'яті великого народного поета Т. Шевченка»; як ансамбліст-камераліст – організатор і перший скрипаль Харбінського струнного квартету, що складався з українських музикантів; як перший засновник в Китаї музичного магазину «Кантилена», в якому організував

найширший продаж нот, музичних інструментів та регулярні концерти квартетної музики.

Важливим стало віднайдення в китайських джерелах твердження про значення діяльності Трахтенберга як *родоначальника* скрипкової школи Китаю і лише після нього – визначення Ма Сіцуна як засновника *національної* скрипкової школи. Це положення залишається незмінним до наших днів.

Олександр Дзигар – як блискучий виконавець-камераліст і пропагандист творів камерної ансамблевої музики. В роботі вперше досліджено творчу біографію скрипаля, розвиток його концертно-виконавської кар'єри в складі дуетів, тріо та струнних квартетів («Ямато-готель», «Кантилена», «Квартет КСЗ»), активного учасника культурного та суспільного життя української громади – був редактором і видавцем журналу «Молодий українець», оглядачем культурного і мистецького життя українців, головою молодіжних організацій «Українська Далекосхідна Січ» та «Союз Української Молоді». Досліджено приклади пропагування Дзигаром у Китаї камерної спадщини західноєвропейських та українських композиторів (серед них – струнний Квартет М. Лисенка). Віднайдено унікальний факт прижиттєвого виконання дуету для скрипки і фортепіано «Дрібнички» Я. Лопатинського.

Доведено, що скрипалі з України долучились до закладання в Китаї потужної виконавської бази, заснування навчальних музичних закладів, розвитку педагогічної праці, зберігали на чужині традиції своєї національної культури, пропагували твори української музики і відіграли важливу роль в організації музичної освіти, розвитку концертного життя та шляхом привнесення своїх національних традицій сприяли професіоналізації в Китаї скрипкового мистецтва.

5. Визначено здобутки перших найважливіших представників китайської композиторської та виконавської скрипкової творчості – Ма Сіцуна та його учнів і послідовників.

Першим ключовим представником китайської скрипкової виконавської, композиторської творчості та педагогіки визначено Ма Сіцун – засновника національної китайської скрипкової школи. Його першим серед китайських скрипалів було визнано як виконавця вищого ступеню майстерності. Про це засвідчують відгуки про його концерти в Китаї та Європі, перемоги на міжнародних конкурсах скрипалів (Міжнародний конкурс ім. Н. Паганіні, 1925), участь у фестивалях (Празька весна, 1951), запрошення до суддівського журі (V Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена, 1955, I-й Міжнародний конкурс скрипалів ім. П. Чайковського, 1958, «Шанхайська весна, 1963);

як композитора – першим, хто в скрипковій творчості досконало оволодів західними методами композиції, лексикою європейського романтичного та імпресіоністичного стилів, глибиною та новизною застосування засобів музичної вражальності і виконавських прийомів, які, експериментуючи, для більшої образності поєднував з прийомами гри і сонорно-кolorистичними характеристиками звучання традиційних китайських струнних інструментів (наприклад, від ерху – прийоми «ковзання» струнами скрипки і переходи першим пальцем з першої позиції на третю; від чотириструнної щипкової піпи – защипування струн ліворуч вниз – коли немов чується звук «пі» і праворуч вверх – звук «па»). Підсумовано, що специфіка тембрової колористичності мислення виявилась для посилення національного відчуття, а індивідуальна своєрідність виконавського та композиторського стилів – у поєднанні китайських інтонацій, вуалюванні пентатоніки в європейських ладах та метроритмічної перемінності зі специфікою західного скрипкового мистецтва;

як дослідника – що став автором актуальних наукових статей і методичних праць;

як суспільно-музичного діяча – що заснував ряд спеціалізованих вищих музичних навчальних закладів (Інститут мистецтв ім. Лу Сіня, консерваторія в Гуанчжоу, Південно-китайська консерваторія в Гонконгу, Китайська академія культури в Тайбеї);

як педагога – що на практиці дієво застосував форми європейської системи скрипкової освіти і виховав велику плеяду першокласних скрипалів.

Охарактеризовано здобутки перших найяскравіших учнів Ма Сіцуна – Ма Сяоцзюня, Лю Тяньхуа, Є Сяогана, Лю Юсі як виконавців і композиторів, що продовжили практику свого педагога щодо експериментування в поєднанні технічних прийомів гри на скрипці та традиційних струнних; учнів, що стали видатними педагогами скрипки Лін Яоцзі (професорка Пекінської консерваторії), Лю Юсі (Паризької), Чень Юсінь (Шанхайської; також став одним з найвидатніших у сфері виконання камерної ансамблевої музики).

Тенденцію засвоєння китайськими скрипалями і композиторами європейських традицій при пріоритетному збереженні ознак традиційного національного охарактеризовано як незмінну особливість їх творчого мислення. Інтегрування європейських традицій в скрипкову виконавську, методико-педагогічну, композиторську школу Китаю сприяло піднесенню китайського скрипкового мистецтва до вищих міжнародних стандартів.

Дослідження не вичерпує усієї проблематики розглянутого явища. Перспективними залишаються напрями подальшого вивчення, зокрема, розроблення моделі викладання класу камерного ансамблю, а також матеріалів про діяльність українських скрипалів у Китаї, що знаходяться в архівах Австралії та Південної Америки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаза А. Пианист Леонид Крейцер. Сан-Франциско, 1979. 68 с.
2. Абрамова Н. А. Традиционная культура Китая и межкультурное взаимодействие: Социально-философский аспект. Чита: ЧитГТУ, 1998. 303 с.
3. Аверинцев С. Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного. *Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации*. Москва: Наука. 1988. С. 37 —39.
4. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: Сборник статей. Ташкент: Издательство Фан Узбекской ССР, 1983. 187 с.
5. Анисимова П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития. Выпускная квалификационная работа по направлению 033000 – Культурология. Санкт-Петербург, 2017. 90 с.
6. Антонюк І. Музичні діячі Кременеччини початку ХХ ст. на Далекому Сході. *Dialog dwóch kultur*. Lublin. С. 176 – 181.
7. Асафьев Б. Проблема Востока в советском музыкознании. *Музыка народов Азии и Африки*. Москва : Сов. композитор, 1987. Вып. 5. С.8-14.
8. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Ленинград, 1966. 98 с.
9. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. Москва, 1997.
10. Барцевич Станислав. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона*. Т. 82. Санкт-Петербург, 1907. URL: <https://www.google.com.ua/search?q>.
11. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с.
12. Белоусова В.В. Моя жизнь и музыка. *Русский Харбин*. Москва: Наука, 2005. С. 145-152.

13. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербург, 1994. 142 с.
14. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
15. Ван Чженьї. Російські фахівці в Пекінській консерваторії. *Журнал Пекінської консерваторії*. 2010. № 4. С. 3-6.
16. Ван Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Пер. с кит. Сяо Хуэйчжуна, Лю Юйциня, Бэй Вэньли, Л. П. Черниковой. Москва, 2008. 128 с.
17. Ван Юйхе. Деякі історичні проблеми до біографії Ма Сицуна. *Журнал Пекінської консерваторії*. 1988. № 2. С. 105-108 .
18. Вей Сянь. Історія діяльності Ма Сицуна в 1920-1940-х роках. *Науковий вісник Пекінської консерваторії*. Пекін, 1990, №1. С. 79-81.
19. Вей Юань. Ілюстрований трактат про заморські країни. Пекін, 1842. 268 с.
20. Вей Янь. Ранній період Пекінської консерваторії. *Голос юефу*. Шеньян: Науковий вісник Шеньянської консерваторії, 2015. №4. С. 232-236.
21. Взаимодействие художественных культур Востока и Запада: Сборник статей. Москва: Государственный институт искусствознания, 1998. 274 с.
22. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Ред. Доброхотова Б. Москва 1964.
23. Відомості про авторів спогадів та історичних нарисів. *Російський Харбін*. Харбін, 2005. С. 239-243.
24. Гайдамович Т. А. Жизнь педагога в творчестве его учеников. *Педагогическое наследие Ю. И. Янкелевича*. Москва, 1993. С.166-171.
25. Гинзбург Л. Скрипач Михаил Эрденко. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Москва: Музыка, 1969. С. 216-226.
26. Говердовская Л. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20 – 40-е годы XX века. Учебное пособие по курсу «История культуры стран и региона». Москва: Институт Дальнего Востока, 2004. 189 с.

27. Гольдштейн Уриэль (Юлий) Моисеевич – скрипач. *Наш Баку. История Баку и бакинцев*. URL: <https://www.ourbaku.com/index.php>.
28. Горбачев Б., Кузьмина Т. Возрождение пекинской святыни. Москва: Восточная литература, 2013. 439 с.
29. Григорьев В. Ю. Методическая система Ю. И. Янкелевича. *Педагогическое наследие Ю.И. Янкелевича*. Москва, 1993. С. 181-235.
30. Григорьев В. Скрипка. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 62-66.
31. Гуральник Н., Завалко К. Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ століття: історія, теорія, методика: Навчально-методичний посібник. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2005. 144с.
32. Гучний концерт шанхайського корабельного будівельника. *Гун бао [Суспільна газета]*. Харбін, 1915. 21 травня. С. 8.
33. Далекий Схід. Журнал української молоді в Харбіні. Харбін, 1938, серпень. 32 с.
34. Десятий камерний концерт Харбинського симфонічного товариства. Закриття сезону 1943/1944 року. *Рубіж*. Харбін, 1944. 24 с.
35. Дін Шаньде. 4-й фестиваль «Весна у Шанхаї». Конкурс виконавців на інструментах ерху і скрипка. *Народна музика*. Шанхай, 1963. №7. С. 5-8.
36. Дроздецкая Н. Педагог с большой буквы: Мстислав Владимирович Семёнов. URL: <http://bezhkray.ru/bk-avtor/DNK/mtk3-sem.php>.
37. Є Бо. Про наше скрипкове мистецтво. Ченду, 1915. 19 с.
38. Є Юньлі. Біографія Ма Січуна. URL: <https://uk.wikipedia.org>. ISBN: 7219052383.
39. Є Сіан Цюїн. Скрипковий твір Ма Сяоцзюня. *Щоденна газета*. Нінбо, 2018. 04 вересня. С 8.
40. Єврейське Історичне товариство Гонконгу. URL: <https://jhshk.org/community/the-jewish-cemetery/burial-list/foa-arrigo>.

41. Задерацкий В. Музыкальные формы. В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. Москва: Музыка. 1995. 544 с.
42. Засів: Українська тижнева літературно-політична часопись. Харбін, 1919. 118 с.
43. Знамениті скрипалі Китаю. URL: <https://zhidao.baidu.com/question/112204495.html>.
44. Ильвес М. Прощальное адажио для скрипки с разлукой. *Восточный форпост*. Магадан, 2000. №1. С. 24-25.
45. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ, 1990. С. 5-15.
46. Ідзьо Віктор. Олександр Дзигар – український громадський діяч в Харбїні та Москві. Збірка наукових статей Університету «Львівський Ставропігон». Івано-Франківськ: Сімик, 2015. С. 4-10.
47. Исупова Т. Идея самозарождения в мифологическом мышлении и проблема симметрии/асимметрии ладовых архетипов. *Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток Запад*. Владивосток, 1995. Вып. 2. С. 102-104.
48. Каган М. Мир общения. Москва: Политиздат, 1988. 367 с. 88.
49. Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 402 с.
50. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. Івано-Франківськ: Типовіт, 2012. 1164 с.
51. Каретина Г. Традиционная культура и процесс модернизации в Китае. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-kultura-i-protsess-modernizatsii-v-kitae>.
52. Като Кійосі. Душа музики: Монографія [про скрипаля О. Могилевського] / пер. Л. Знаменської. Токіо, 1966. 68 с.
53. Кац А. Евреи в Китае. Варшава, 1900. 318 с.
54. Китайский император Ваньли (Чжу Ицзюнь). URL:

55. <http://jj-tours.ru/adds/blog-china/2016-03-30-wanli-emperor.html>.
56. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. *Українська музика. Традиції та сучасність*: зб. ст. Львів, 1993. С. 37-57.
57. Кобзев А. Вей Юань. Записки о войнах совершенномудрых императоров. *Духовная культура Китая*. Москва: Восточная литература, 2006. 191 с.
58. Коли нотний стан з'явився в Китаї? URL: <https://www.kekeshici.com/guji/mingzhu/146039.html>
59. Конрад Н. Запад и Восток. Москва : Наука, 1966. 519 с.
60. Концертна програма Шанхайського муніципального оркестру, Маріо Пасі (диригент), Арріго Фoa (скрипка), Шанхай, 1930, 16 березня. *Єврейське Історичне товариство Гонконгу*. URL: <https://jhshk.org/community/the-jewish-cemetery/burial-list/foa-arrigo>.
61. Концерти. Музична освіта. Харбін, 1916. №1-6. 24 с.
62. Концерти. Музична освіта. Харбін, 1929. № 1-4 24 с.
63. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
64. Креадер В. Фортепіанна педагогіка в минулому і теперішньому Китаї. Шанхай, 1984.
65. Круглов А., Уманский А., Щупак И. Холокост в Украине: зона немецкой военной администрации; дистрикт «Галичина» (1939–1944). – Днепро: Украинский институт изучения Холокоста «Ткума», 2017. 269 с.
66. Лазарева С., Шпилёва А. Российская эмиграция и развитие образования в Маньчжурии в 20- 40 годах ХХ века. Москва: Институт Дальнего Востока, 2006. 174 с.
67. Лебедев Є. С. Європейські впливи на становлення професійної скрипкової школи України. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях*. Київ, 2020. С. 96-100.
68. Леман А. Книга о скрипке. Москва, 1893. 86 с.
69. Леонтьева Е. Взаимопроникновение культур Запада и Востока в контексте формирования универсальной культуры. *Путь Востока*.

- Межкультурная коммуникация. VI Конференция по проблемам философии, религии, культуры Востока 16–18 апреля 2003 г.* Санкт-Петербургское философское общество, Санкт-Петербург, 2003. С. 182-185.
70. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу. Шанхай, 2004. 303 с.
71. Лі Яньлун. Взаємопроникнення європейських та національних традицій (на прикладі Сонат для скрипки і фортепіано китайського композитора Ма Сіцонга). *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір*. Тези Міжнародної науково-практичної конференції 9 грудня 2016. Львів, 2016. С.104 -106.
72. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга. Автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2021. 20 с.
73. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX – XXI веков. *Исторические, философские науки. Культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. №8(82). С. 125-127.
74. Ло Цінь. Музика в 1927 році. Поява державної консерваторії в житті китайського суспільства. *Науковий вісник Шанхайської консерваторії: Музичне мистецтво*. Шанхай, 2013. № 1. С. 6-28.
75. Ло Чжихуей. Концертная жизнь современного Китая. Дисс... канд.. иск.: 17.00.02 / Санкт-Петербург, 216. 213 с.
76. Ломанов А.В. Современное конфуцианство: философия Фэн Юланя. Москва: Восточная литература, 1996. 136 с.
77. Лотман Ю. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
78. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 / Київ, 2015. 28 с.

- 79.Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах». *Хейлундзяньська музика*. Харбін: Харбінський педуніверситет, 2009. № 14. С. 171.
- 80.Лю Сін Сін. Лю Сюе Цін. Розвиток європейської музики в Китаї. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с.
- 81.Лю Цзинчжі. Європейські консерваторії і Шанхайська консерваторія. *Науковий вісник Шанхайської консерваторії*. Шанхай, 2007. № 3. С. 523-759.
- 82.Лю Цзюй. Скрипковий педагог останнього китайського імператора. *Світ музики*. Шанхай, 1985. №3. - С. 36-39.
- 83.Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика). *Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў*. Минск, 2009. № 1 (11). С. 93-100.
- 84.Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908 – 2008. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2008. 164 с.
- 85.Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост. Г. Шнеерсон*. Москва: Гос.муз.изд-во, 1958. С. 74-104.
- 86.Лян Шумін. Свідомість і життя. *Повне зібрання творів у 8 томах. Том 3*. Цзинань, 1923. С. 523-759.
- 87.Лянь Цичао. Про оновлення народу. Шанхай: Публічна друкарня, 1982. 403 с.
- 88.Ляо Чунсян. Спогади Ляо Фушу. Пекін: Китайська музика, 1996. С. 280.
- 89.Ляшенко І. Народність і національна характеристика музики. Київ: Вид-во АН УРСР, 1957. 92 с.
- 90.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
- 91.Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.
- 92.Ма Сіцун. Мої молоді роки. Шанхай, 1934. 29 с.

93. Ма Сіцун. Спогади / Упор. Вей Сянь. *Науковий вісник Пекінської консерваторії*. Пекін, 1990. №1. С. 79-81.
94. Мазель В. Скрипач и его руки (правая). Санкт-Петербург: Композитор, 2006.
95. Мазель В. Скрипач и его руки (левая). Санкт-Петербург: Композитор, 2008.
96. Манакова Т. История Храма Успения Пресвятой Богородицы в Пекине. Москва: Восточная литература, 2011. 119 с.
97. Маркизов Л. До и после 1945: глазами очевидца. Сыктывкар: ГУП, 2003. 208 с.
98. Мартынов Д. Специфика деятельности иностранных миссионеров в Китае. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/inostrannye-missionery-v-kitae>.
99. Маслов А. Наблюдая за китайцами. Москва: РИПОЛ классик, 2010. 109 с.
100. Маттео Риччи и Микеле Руджиери – основатели первой езуитской миссии в Китае. URL: <http://rovdyrdreams.com/matteo-richchi-pervyyi-evropeets-v-zapretnom-gorode-v-pekine>
101. Мелихов Г. Манчжурия далёкая и близкая. Москва: Русский путь, 1994. 326 с.
102. Мен Жуо Хуа. Чжан Го Чен. Славені люди Харбіна. Харбін: Культура, 1993. 163 с.
103. Меттер та його друзі. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2006. 119 с.
104. Мирбт С. Миссия и колониальная политика в немецких заповедных территориях. Москва: Наука, 1910. 162 с.
105. Міжнародний конкурс Ієгуді Менухіна для молодих скрипалів. URL: https://ru.qaz.wiki/wiki/Yehudi_Menuhin_International_Competition_for_Young_Violinists.
106. Мнацаканян Г. А. Эжен Изай в Санкт-Петербурге. *Методологические проблемы современного художественного образования. Часть первая: Проблемы теории и истории искусства*.

- Материалы межвузовского научно-практического семинара (23.03.2007). СПб.: Издательство политехнического университета, 2007. С. 112-118.
107. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар. Автореф. дис канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2018. 26 с.
108. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар. Дисс... канд. иск.: 17.00.02 / Нижний Новгород, 2018. 205 с.
109. Му Цюаньчжи. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920-60-х годов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород, 2017, № 3 (45). С. 59-63.
110. Музична енциклопедія. Пекін: Народне музичне видавництво, 1998. 923 с.
111. Музичний огляд. Харбін, 1923. №1-4. 16 с.
112. Музичний огляд. Харбін, 1929. №1-4. 16 с.
113. Музичний словник / Упор. Гао Тиян Кан. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с.
114. Музичні інструменти Китаю. Авторизований перекладз китайської І.З. Аландера. Москва, 1958. 51 с.
115. Музичні новини. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с.
116. Муха А. Композитори України та Української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004.
117. Непомнин О. Е. История Китая: эпоха Цин. XVII – начало XX в. Москва: Восточная литература, 2005. 712 с.
118. Нотному стану в Китаї більше трьохсот років. *Народна музика*. Пекін, 1981. № 9. 34 с.

119. О проведении Московского фестиваля молодёжи и студентов. *Правда*. Москва, 1957. №212. 31 июля. С. 1.
120. Однорог М. Світ очима скрипаля: віртуоз Святослав Кондратів. 11 вересня 2018. URL: <https://www.google.com.ua/search?q>
121. Олійник Л. Чжендзянська консерваторія: китайський музичний синдром. *Музика. Український Інтернет-журнал*. 7 лютого 2018. URL: <http://mus.art.co.ua/chzhendzyanska-konservatoriya-kytajskyj-muzychnyj-syndrom/>
122. Від Кансі ло Цяньлуна. Епоха розквіту. За Чжоу Венцзю. Канси до Цяньлуна. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=b>.
123. От Мао до Моцарта: Исаак Стерн в Китае. URL: https://ru.qaz.wiki/From_Mao_to_Mozart:_Isaak_Stern_in_China.
124. Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн / Ред. Шан Юэ. Москва, 1959.
125. Пам'яті російського генія (Перед постановкою опери «Євгеній Онегін» у Харбіні. *Рубіж*. Харбін, 1943, 10 травня. 24 с.
126. Педрини Теодорико. URL: <https://www.google.com.ua/search?q>
127. Политика самоусиления и попытки реформ в Китае во второй половине XIX века. URL: <http://maxbooks.ru/chinese1/cn39.htm>
128. Попадюк Василь – скрипаль. Канада – це Україна з капітальним ремонтом. URL: <https://www.google.com.ua/search?q>.
129. Попов А. Христианство на Дальнем Востоке. Владивосток, 2000. 154 с.
130. Попок А. Дзигар Олександр. *Енциклопедія історії України*. Київ: Наукова думка, 2004. Т. 2 (Г – Д). С. 688. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=Dzygar_O
131. Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході у ХХ столітті. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Книга 1. С. 114-128.
132. Попок Андрій. Українці на Далекому Сході: організації, події, персоналії. Київ, 2004. 205 с.

133. Потапова А. Цай Юаньпей и художественное образование.
URL: <https://magazeta.com/caiyuanpei/>
134. Потапова Н.В. К вопросу о религиозной эмиграции из СССР в Китай на рубеже 1910-1920-х гг. *Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества*. Благовещенск-Хэйхэ, 2016. URL: <https://www.google.com.ua/search?sxsrf=ALeKk01WpTuPN6O>.
135. Православие на Дальнем Востоке. Вып. 3. СПб., 2001.
136. Раабен Л. Иегуди Менухин. *Жизнь замечательных скрипачей*. Москва-Ленинград, 1967.
137. Раабен Л. История русского и советского скрипического искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 197 с.
138. Раабен Л. Фриц Крейслер. *Жизнь замечательных скрипачей*. Москва-Ленинград, 1967. С. 182-199.
139. Римский М. Украинская национальная группа [на рус. яз.]. Тель-Авив: Гарм, 2009. 42 с.
140. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. В 4-х тт. Струнные и деревянные духовые. Москва, 1954. Т. 1.
141. Розвиток західної музики від династії Мін до пізньої династії Цін і Китайської Республіки. Пекін: Музыка. 417 с.
142. Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Благовещенск-Хэйхэ 2016. URL: <https://www.google.com.ua/search?sxsrf=ALeKk01WpTuPN6O>.
143. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1923. №2. 24 с.
144. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1923. №45. 24 с.
145. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1927. №2. 24 с.
146. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1929. №7. 24 с.
147. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1931. № 15. 25 с.

148. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1933. №24. 25 с.
149. Рубіж. Щотижневий літературно-художній журнал. Харбін, 1936. №15. 25 с.
150. Рудычѐва И. А. Менухин Иегуди Мошевич. *100 знаменитых евреев*. URL: <https://biography.wikireading.ru/145593>.
151. Русаков Р. Дыхание дракона (Россия, Китай и евреи). Москва: Москвитянин, 1995. Ч. 1. 49 с.
152. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса, 2002. 243 с.
153. Сі Чженгуань. Музичне життя при імператорі Кансі. *Музичні дослідження*. Пекін, 1988. № 3. С. 39-49.
154. Сидоров Г. М. Спогади скрипаля. *Музичний Харбін*. Харбін: Наука, 2005. С. 136 – 145.
155. Скрипка. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: в 86 тт.* Санкт-Петербург, 1890-1907. Т. 82.
156. Словник китайської музики. Пекін: Женьмінь чубаньше, 2002. Т. 1. 168 с.
157. Стеньшевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции. *Народные музыкальные инструменты и народная музыка*. Москва, 1988. Ч. 2. С. 48-49.
158. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. Москва, 1959.
159. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ століття. Дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2014. 199 с.
160. Сунь Цзиньань. Дорогі досвіди. Враження після прочитання книги Ма Сицуна «Мій досвід композиції». *Науковий вісник Сіньхайської консерваторії*. 1989. № 7. С. 36-39.
161. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.

162. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю. *Всесвітній обмін знаннями*. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. №10. С. 18 – 23
163. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій у вокальну школу Китаю. Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2016. 16 с.
164. Сю Бучен. Культурна єврейська еліта в Шанхаї. Шанхай: Інформаційний інститут Шанхайської академії соціальних наук, 2019. 317 с.
165. Сюй Ва. Нарис про творчість Ма Сіцуна раннього періоду. Шеньян, 2015. 62 с.
166. Сюй Лі. Дослідження музичних творів і скрипкового мистецтва Ма Сіцуна. Наньчан: Педагогічний університет Цзянсі, 2006. 70 с.
167. Сян Яньієн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян, 1994. 820 с.
168. Тан Сяолін. Невидимі підписи. *Сучасна китайська поезія і християнство*. Пекін, 2005. 257 с.
169. Тань Ситун. Вчення про гуманність. Пекін, 2003. 267 с.
170. Тао Ябін. Історія музичних контактів Китаю і Європи. *Велика китайська енциклопедія*. Пекін, 1994. С. 97-104.
171. Таскина Е. П. Неизвестный Харбин. Москва: Прометей, 1994. 192 с.
172. Таскина Е. Русский Харбин. Москва: Наука, 2005. 352 с.
173. Теодорович Н. История города Кременца. Почаев, 1917. 18 с.
174. Тихвинский С.Л. Движение за реформы в Китае в конце XIX века. *История Китая до XX века. Избранные произведения*. Москва: Наука, 2006. С. 10-41.
175. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т. 2. 104 с.
176. Трощинський В. Українська етнічність у Китаї. *Українська діаспора*. Київ-Чікаго, 1995. Ч. 8. С. 28 – 36.

177. Українці в Китаї. *Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради*. Київ: Поліпром, 2004. №42. С. 18-19.
178. Успіхи українського скрипака. *Далекий Схід*. Орган української еміграції на Далекому Сході. Харбін, 1938. 18 с.
179. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с.
180. Фен Гуйфен. Протест Цзяо Бінью. Пекін, 2001 р. 109 с.
181. Фикс Л. Исаак Стерн – выдающийся художник-музыкант. *Заметки по еврейской истории*. Москва: Врема, 2002. С. 12-19.
182. Флеш К. Искусство скрипичной игры (том 1). Музыка, М., 1964. 274 с.
183. Флеш К. Искусство скрипичной игры (том 2). Классика-XXI, М., 2007.
184. Хай М. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4. С. 98-104.
185. Хань Гохуан. Перший західний оркестр Китаю. Дослідження оркестру Хотто. Хунань: Літературно-художнє видавництво, 1990. 174 с.
186. Харбінський Вісник. Орган КСЗ. Харбін, 1908. 12 березня. №43. 24 с.
187. Харбінський Вісник. Орган КСЗ. Харбін, 1908. №136. 24 с.
188. Харбинский Вестник. Орган КСЗ. Харбин, 1914. 14 січня №12. 24 с.
189. Харбінський Вісник. Орган КВЖД. Харбин, 1920. №4. 24 с.
190. Харбінський Вісник. Орган КСЗВ. Харбін, 1923. №29. 24 с.
191. Харбінський Вісник. Орган КСЗ. Харбін, 1932. №33. 24 с.
192. Харбінський Вісник. Орган КСЗ. Харбін, 1938. №81. 24 с.
193. Хе Лутин. Проблеми національної форми в китайській музиці. Пекін: Народна музика, 1957. С. 46 – 73.
194. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае: афтореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2010. 30 с.

195. Хуан Рей. Занепад династії Мін. Пекін, 1981. 243 с.
196. Хуан Сяньюй. Система музикального образования в Китае. *Вестник СПбГУКИ*, 2012. № 2. С. 155-159.
197. Хуо Джін. Сторінками концертів «Єднання східної і західної музики». *Chinanews*. 2019. 19 жовтня. URL: <http://www.heb.chinanews.com/zxjzkhb /20191019401248.shtml>
198. Цай Юаньпей. Тези про курс в галузі освіти. Пекін, 1912. 79 с.
199. Цень Чжимінь. Підручник з класичної музики. Шанхай: Шанхайська освіта, 1934. 144 с.
200. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург: Композитор, 2014. 336 с.
201. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами. Пекін: Жемінь чубаньше, 2003. 90 с.
202. Цзін Чіо. Сяо Юмей та китайська сучасна музика: докторська дисертація. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2003. 183 с.
203. Цицикян А. Армянское смычковое искусство. Ереван, 2004
204. Цін Рон Гонг. Схід вчиться у Заходу. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E55AE5B9>.
205. Цюй Ва. Из истории музыкального образования Китая. *Музыкальная педагогика: диалог традиций и школ*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2015. С. 249-256.
206. Цянь Жэнькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694с.
207. Цянь Женьпін. Китайська скрипкова музика. Чанша: Хунаньське мистецьке видавництво. 2001. 234 с.
208. Чан Шоучжун. События и люди Шанхайской консерватории. Шанхай, 1997. 396 с.
209. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003.

210. Чень Лінцюнь. Огляд китайської скрипкової музики до Ма Сицуня. *Музичне мистецтво*. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1995. №2. С. 33-36.
211. Чень Ся. Ма Сіцун. Гуандун: Народне видавництво Гуандуна, 2006. 128 с.
212. Чжан Бейлі. Історія мистецтва гри на струнних. Пекін: Видавництво вищої освіти, 2003. 427 с.
213. Чжан Кеу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02.: Нижегородская государственная консерватория им. М. Глинки, 2017. 187 с.
214. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. Пекін: Культура і мистецтво, 1987. 264 с.
215. Чжу Бінь. Скрипковий дім Шен. Пекін: Художнє видавництво Народно-визвольної армії, 1999. 368 с.
216. Чорномаз В. Доля харбінського українця. *Самостійна Україна*. Київ, 2000. Ч. I. С. 51-55.
217. Чорномаз В. А. Українці в Шанхаю (перша половина ХХ ст.). Київ: Знання України, 2017.
218. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей: Культура і мистецтво, 2013. 270 с.
219. Шанхайская заря. Литературно-художественный альманах. Еженедельник. Шанхай, 1939. №41. 18 с.
220. Шанхайская заря. Литературно-художественный альманах. Еженедельник. Шанхай, 1939. №45. 18 с.
221. Шанхайська громада. Газета українського емігрантського комітету в Шанхаї. Шанхай, 17 серпня 1937. №1. 12 с.
222. Шанхайський симфонічний оркестр. Історія концертів. URL: https://uk.wikijaa.ru/wiki/Shanghai_Symphony_Orchestra#cite_note-Richer-2
223. Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва: Советский композитор, 1983. 152 с.

224. Шевченко О. М. Українці в Шанхаї (1930-1940). *Kitaêznavčì doslìdžennâ*. 2018, No. 2. Pp. 73–98.
225. Ши Ва. Нарис про творчість Ма Сіцуна раннього періоду. Шеньян: Ляонінський педуніверситет, 2015. 62 с.
226. Ші Фан. Історія харбінської еміграції. Хейлундзян: Народна друкарня, 2003. 230 с.
227. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая ; предисл. Д. Кабалевского. Москва: Музгиз, 1952. 251 с.
228. Щербакова Л. Потерянная музыка: Гейгнер Д. *Воспоминания о ГУЛАГЕ и их авторы*. Москва, 2007. С. 1 – 4.
229. Эрденко Михаил Гаврилович. *Большая советская энциклопедия* в 51 тт. Москва: Советская энциклопедия, 1957. Т. 49. С. 146.
230. Якубов Т. А. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики. *Актуальні питання сучасного музикознавства Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ 2019. No. 1 (42) С. 25-43. URL: <https://orcid.org/0000-0002-5316-8099>.
231. Ямпольский И. М. Могилевский Александр Яковлевич *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3 : Корто – Октоль. С. 618.
232. Ямпольский И. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. Москва: Музыка. 1975. 178 с.
233. Ян Баочжі. Методика навчання гри на скрипці Ліня Яоцзи. Пекін: Народне музичне видавництво, 2004. 68 с.
234. Ян Баочжі. Моя школа гри на скрипці. Шанхай: Китайське музичне товариство, 1934. 148 с.
235. Ян Йірен. Глибока дружба між китайцями та євреями. *China Today* 2007, № 11. [Про А. Віттенберга в Шанхаї].

236. Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача. *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*. Сборник статей. Москва, 1968. С.
237. Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке. *Очерки по методике обучения игре на скрипке*. Сборник статей. Москва, 1960.
238. Янь Инь Лю. История музыки Китая. Шанхай: Шанхайська музика, 1953. 450 с.
239. Ясько Т. Н. Роль музыкальных коллективов, артистов оперы, оперетты, драмы в Маньчжурии. Владивосток, 1998.
240. Binenbaum, Yanko. *Das neue Musiklexikon*. Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin, 1926. – S. 55.
241. Bredon Juliet. Sir Robert Hart: The Romance of a Great Career. London: Hutchinson, 1909. 338 p.
242. Christoph Ricking. Die Stimme Deutschlands. URL: <https://www.dw.com/zh/%E4%BA58C> .
243. Dictionary of Ming Biography. New York: [Columbia University Press](http://cup.columbia.edu/book/dictionary-of-ming-biography-13681644/9780231038331), 1976. URL: <http://cup.columbia.edu/book/dictionary-of-ming-biography-13681644/9780231038331>
244. Kate L. Wei Yuan and China's Rediscovery of the Maritime World. Cambridge, MA: Council on East Asian Studies, 1984. 312 pp.
245. Ma Sicong. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 11 (Lindeman — Mean-tone).
246. Magidoff R. Yehudi Menuhin. The story of the man and the musician. New York, 1955. 203 pp.
247. Marto Anri. [Der Grosse Geiger Henri Marteau \(1874-1934\): ein Künstlerschicksal in Europa](http://worldcat.org/identities/lccn-n84091476). URL: <http://worldcat.org/identities/lccn-n84091476>
248. Meng Bian. Formation and development of China's piano culture. Beijing, 1996: Hua Le. 181 p.

249. Preuss J. The Chinese Jews of Kaifeng-Fu. Tel-Aviv, 1961.
250. Thoralf Klein / Reinhard Zöllner. Karl Gützlaff (1803-1851) und das Christentum in Ostasien: Ein Missionar zwischen den Kulturen. Nettetal: Institut Monumenta Serica, Sankt Augustin / Steyler Verlag, 2005.
251. [Viol and Lute Makers of Venice 1490 – 1630](#). Venezia, Italy: Venice research, 2012. P. 278 – 283.
252. Xu Buzeng. Jews and the musical life of Shanghai. *The jews of China*. New York: An east gate book, 1999. P. 230 – 231.
253. Ye Yungli. Die Lebenslauf der Ma Sicong. URL: https://www.google.com.ua/search?q=Die+Lebenslauf+der+Ma+Sicong&sc_esv=577167047&sxsrf

Додаток 1. Володимир Трахтенберг (с.122)



. Володимир Трахтенберг (1922 р.).

Додаток 2. Олександр Дзигар



Скрипаль Олександр Дзигар (1940 р.).

阿美组曲

Amei Suite

1. 春天

Moderato *dim. arco* *mf* Spring *dim. arco*

Moderato *mf* *p*

f

pp

mf

dim.

p *rit. A*

The musical score is written for piano and features a variety of dynamics and articulations. It includes markings such as *dim. arco*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *mf*, *dim.*, *p*, and *rit. A*. The score is organized into systems, with each system containing a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as *Moderato*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a *rit. A* marking, indicating a ritardando.

2. 寂 寞
Solitude
auf G

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with the tempo marking 'Andante'. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes several systems of piano and vocal staves. Dynamics range from *p* to *ff*. Performance markings include accents, slurs, and a 'rit.' (ritardando) at the end. The title 'Solitude' is written in German ('auf G') and Japanese ('2. 寂 寞').

3. 山 歌
Mountain Song

Allegretto
pp dolce e semplice

rit. a tempo

rit. a tempo

4. 月 亮
Moon

Andantino

The musical score is titled "4. 月亮" (Moon) and is in the tempo of "Andantino". It is written for voice and piano. The score consists of 11 systems of staves. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The piano part features a complex, flowing texture with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked "Andantino".

五. 山 地 舞
Dance of Hilly Area

Allegro

f *appassionato*

The musical score is arranged in systems. The first system includes the title and tempo. The second system begins with the tempo 'Allegro' and dynamics '*f*' and '*appassionato*'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics change throughout, including '*pia f*' and '*ff*'. The piece concludes with a final flourish in the last system.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is complex, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef staff containing a series of sixteenth-note runs. The grand staff below it shows a bass line with chords and a treble line with chords and some melodic fragments. The second system continues with similar textures, including a *ff* marking in the treble staff. The third system features a treble staff with a melodic line and a grand staff with a more active bass line. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a grand staff with a bass line that includes a *ff* marking. The fifth system continues the melodic development in the treble staff and the bass line in the grand staff. The sixth system concludes with a treble staff and a grand staff, ending with a *sf* marking and a double bar line.