Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 78.03:785(510)"18/20"(043.3)

КАН ЇНЧЖЕН

СИМФОНІЧНЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО КИТАЮ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

034 – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

Кан Їнчжен

Науковий керівник: **Качмарчик Володимир Петрович**
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Кан Їнчжен. **Симфонічне оркестрове виконавство Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Оркестрова культура Китаю, історія якої налічує тисячоліття, належить до однієї з найдавніших у світової музичній спадщині. Впродовж всього періоду розвитку вона формувалась на багатонаціональних музичних традиціях та використанні інструментарію народностей, котрі населяли країну.

Закритість Китаю від західноєвропейського впливу продовжувалась до середини XIX століття і була порушена після поразки Піднебесної в Опіумних війнах (1840-1860). З його колонізацією коаліцією західних країн починається активний процес економічної і культурної вестернізації припортових територій. Основна мета останньої полягала у створенні комфортних умов для проживання іноземних громадян у відокремлених кварталах і забезпеченні необхідного музично-культурного дозвілля європейського зразка. Цими причинами пояснюється започаткування у 1879 році Шанхайського духового оркестру, пізніше реорганізованого в перший симфонічний оркестр Китаю, котрий стане центром розвитку західних оркестрових традицій на Півдні країни.

Проникнення західної музики в культурний простір Піднебесної охопило різні регіони. Аналогічний процес спостерігався і в оркестровому виконавстві на Півночі Китаю, центром якого став Харбін. Започаткування в місті у 1908 році симфонічного оркестру відкрило шлях для поширення традицій західноєвропейської оркестрової культури із Російської імперії. Створення симфонічних оркестрів на Півдні та Півночі Китаю і впровадження західного інструментарію в оркестрову практику, в котрій паралельно зберігались стійкі

позиції традиційних інструментів, значно вплинули на прискорення процесу вестернізації китайської музичної культури.

У порівнянні із Шанхаєм та Харбіном, в яких західні оркестрові традиції розвивались у середовищі європейських і російських поселенців, котрі виступали основними їх носіями, у Пекіні до музично-культурних інтеграційних процесів залучаються безпосередньо китайські громадяни. Реформа національної загальноосвітньої системи, орієнтована на західну модель, стала початком для більш масового поширення західних музичних цінностей у китайському суспільстві.

Після проголошення у 1949 р. Китайської Народної Республіки і обрання курсу на побудову соціалізму керівництво країни, формуючи політичну, економічну і культурну доктрини, повністю орієнтувалося на досвід Радянського Союзу. Його музично-освітня система і оркестрово-виконавська інфраструктура стали взірцем для розвитку музичної культури Китаю.

У десятиріччя 1966-1976 рр. тотальна заборона західної музики на всіх рівнях її можливого використання стала непереборною перешкодою на шляху раніше обраного курсу зваженої вестернізації. Лише радикальні зміни у культурній політиці КПК, які намітились після 1976 р., відкрили шлях до більшої відкритості суспільства і відновлення попереднього напряму розвитку музичної культури.

Важливим чинником у розвитку оркестрового мистецтва Китаю 80-90-х років XX століття стали економічні реформи, котрі позитивно позначились на підвищенні інтересу молоді до класичної музики і професійної музичної освіти. Поява нових оркестрових колективів та розширення творчих контактів із зарубіжними симфонічними оркестрами, диригентами і виконавцями відкрили нові можливості для міжкультурних зв'язків Заходу і Сходу та активізації процесу інтеграції Піднебесної у світовий культурний простір.

Наукова новизна. В дисертації вперше: розроблено загальну історіографію оркестрової культури Китаю; визначено основні напрямки вестернізації музичної культури Китаю та розвитку інтеграційних процесів в

оркестровому виконавстві; розкрито регіональні особливості процесу формування симфонічного оркестрового виконавства у південній, північній та центральній частинах Китаю; досліджено музично-організаторську та концертно-виконавську діяльність Ж. Ремюза і його роль у заснуванні Шанхайського муніципального оркестру; розкрито музично-просвітницьку діяльність Р. Харта і його внесок у вестернізацію оркестрової культури Пекіна; показано вплив політичних чинників на інтеграцію західноєвропейських оркестрових інструментів в оркестр пекінської опери; розглянуто інноваційні підходи провідних симфонічних колективів Китаю у формуванні сучасної музично-освітньої системи виконавсько-оркестрової підготовки інструменталістів.

Встановлено, що одним із основних напрямків вестернізації музичної культури Китаю на початковому етапі стала реформа національної освітньої системи, в ході якої відбулась переорієнтація навчальних програм загальноосвітньої школи із усталених форм традиційної музики на використання прикладів первинних жанрів західноєвропейського музичного мистецтва і запроваджується лінійна нотація. Підкреслено важливість введення у виконавську і педагогічну практику західного академічного інструментарію, чому сприяла активна концертно-виконавська діяльність музикантів-емігрантів у Шанхаї, Харбіні та Пекіні і відкриття ними приватних музичних класів і шкіл.

Доведено, що ключовим напрямком поглиблення процесу вестернізації китайської музичної культури стала професіоналізація музичної освіти. Визначальне місце в процесі формування національної системи професійної музичної освіти належить Цай Юаньпею і Сяо Юмею, котрі, спираючись на досвід провідних західних країн (Німеччина, Франція), розробили її структуру і основи навчання. Вирішальний вплив на процес європеїзації оркестрової культури Китаю мали відкриття музичного факультету в Пекінському університеті та Шанхайської консерваторії і підготовка професійних виконавців на інструментах симфонічного оркестру та диригентів, які сприяли становленню вітчизняного оркестрового симфонічного виконавства.

Визначено витоки формування симфонічного оркестрового виконавства у Шанхаї, котрі безпосередньо пов'язані із ансамблевим музикуванням. Із розвитком камерно-інструментального виконавства у європейських концесіях виникає потреба у створенні більш масштабних колективів для збагачення концертних програм оркестровими творами. Заснування за ініціативи Ж. Ремюза муніципального духового оркестру і його участь у концертах перед містянами значно урізноманітнили програми виступів і стали основною формою пропагування західних музичних традицій серед китайської спільноти.

Встановлено, що провідна роль у формуванні музичної інфраструктури європейського зразка в Шанхаї належить Ж. Ремюза. З його приїздом розпочинається новий етап активізації музично-культурного дозвілля шанхайців. Виступивши ініціатором започаткування «Шанхайської філармонічної асоціації», «Асоціації духової музики» та «Шанхайського інструментального товариства» він намагався використати апробований тип європейської музично-організаційної системи для популяризації західних ансамблевих та оркестрових традицій і забезпечення концертних виступів музикантів у місті.

Визначена послідовність процесу становлення симфонічного оркестру Харбіна і структурні особливості формування його складу. Залучення музикантів другого батальйону Амурської залізниці, який став його основою на початковому етапі, свідчить, що за складом він відповідав структурі бального оркестру, поширеному у військових частинах і на флоті. Значне зростання професійного рівня Харбінського симфонічного оркестру спостерігається після 1917 р. під час масової еміграції музикантів із Росії. Музикантам оркестру належить ключова роль у впровадженні у місті західної моделі музичної освіти, котра динамічно розвивається у 20-30 рр. XX ст. Поява музичних шкіл та консерваторії сприяли підвищенню музично-культурного рівня жителів Харбіна і поширенню західних музичних традицій.

Розкрита роль Р. Харта і його внесок у вестернізацію оркестрової культури Пекіна. Наголошується, що відкриття англійським меценатом класів

оркестрових інструментів і духового та струнного оркестрів для китайських громадян стало найбільш ефективною формою популяризації західного інструментарію і долучення містян до європейської оркестрової культури. Появою музичного закладу було покладено початок формування системи професійного навчання музикантів-оркестрантів.

Проаналізовано основні аспекти культурної політики КПК і уряду в контексті європеїзації музичної культури Китаю. Обраний курс на розбудову ефективної музичної інфраструктури створив сприятливі умови для більш широкої популяризації західної музики. Орієнтація на радянську модель професійно-освітньої системи дозволила у відносно короткий час сформувати потужний кадровий потенціал професійних музикантів, основна спеціалізація яких була пов’язана із західним інструментарієм. Одночасно для збереження національних музичних традицій була збільшена підготовка виконавців на народних інструментах, перехід на західну систему нотації у навчанні яких значно підвищив його ефективність. Такий принцип формування культурної політики уряду дозволив досягти необхідного балансу у розвитку західної і національної музичних культур без обопільних втрат для кожної з них і уникнути небезпеки поширення тотальної вестернізації, котра несла загрозу для останньої.

Доведено, що формування кадрового потенціалу професійних диригентів було одним із визначальних чинників динамізації розвитку симфонічного оркестрового виконавства Китаю у другій половині ХХ ст. Процес підготовки кваліфікованих фахівців розпочинається після заснування КНР. Представники першої генерації професійних диригентів – Лі Делунь, Цао Пен, Хуан Сяотун та Чжен Сяоїн, отримавши освіту в СРСР і повернувшись на батьківщину, стають активними пропагандистами європейських оркестрових традицій. Окремо виділено роль китайських диригентів першого покоління у формуванні національної диригентської школи, котрі заклали міцний фундамент для її подальшого розвитку.

Визначено, що заборона виконання західної музики і встановлення суворих обмежень на використання європейського інструментарію, котрі супроводжувались закриттям симфонічних оркестрів і припиненням навчання грі на «буржуазних» інструментах, фактично зупинили будь-яке проникнення західної музики в культурний простір Китаю у другій половині 1960-х –1970-ті роки XX століття. Винятком було лише використання окремих інструментів у зразкових революційних творах, дозволених для виконання, окремим позитивним наслідком чого став перехід від безнотної практики традиційного оркестрового виконавства на використання лінійної нотації. Репертуарні обмеження оркестрових колективів знижували виконавський рівень оркестрів і гальмували їх творчий розвиток.

Розкрита роль економічних реформ і політики відкритості, котрі стали визначальними факторами для змін у культурній політиці країни. Важливим кроком у перебудові в культурній сфері стало проведення інституційної реформи з орієнтацією на західні економічні моделі управління. Впровадження ринкових відносин значно ослабило вплив держави на концертно-виконавську діяльність симфонічних оркестрів та відкрило широкі можливості для проведення ними збалансованої економічної політики і їх творчого росту.

Загальна панорама процесу становлення і розвитку західних оркестрових традицій в Китаї є дзеркальним відображенням тих політичних, економічних і соціокультурних процесів, котрі відбувались в країні впродовж останнього півторастолітнього періоду. Успішні економічні реформи, розпочаті у 80-ті роки XX ст. і продовжені в наступні десятиліття, дозволили створити в країні потужну музичну інфраструктуру із розвиненою музично-освітньою системою і концертно-театральними установами, котрі забезпечили динамічний розвиток симфонічного оркестрового виконавства на шляху його інтеграції у світовий культурний простір.

Ключові слова: музична культура Китаю, культурний простір, вестернізація, інтеграційні процеси в культурі, оркестр, західні оркестрові

традиції, симфонічний оркестр, диригент, концертна діяльність, професійна музична освіта.

ANNOTATION

Kang Yingzheng. Symphonic Orchestral Performance in China in the 19th to early 21st centuries in the context of westernization and integration processes in musical culture. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 034 – "Culturology". – National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

China's orchestral culture, whose history dates back thousands of years, is one of the oldest in the world's musical heritage. Throughout the entire period of its development, it was formed on multinational musical traditions and used the instruments of those nationalities that inhabited the country.

The seclusion of China from Western European influence continued until the mid-19th century and was broken after the defeat of the Celestial Empire in the Opium Wars (1840-1860). Its colonization by a coalition of Western countries begins an active process of economic and cultural westernization of the sea-port territories. The main point of the latter was to create comfortable living conditions for foreign citizens in isolated quarters and to provide the necessary European-style musical and cultural leisure. These reasons explain the founding of the Shanghai Brass Orchestra in 1879, later reorganized into China's first symphony orchestra, which was destined to become the center of development of Western orchestral traditions in the southern part of the country.

The pervasion of Western music into the cultural space of the Celestial Empire took place in various regions. A similar process was observed in orchestra performances in the northern part of China, the center of which was Harbin. The establishment of a symphony orchestra in the city in 1908 welcomed the traditional

Western European orchestral culture from the Russian Empire. The creation of symphony orchestras in the south and north of China and the introduction of western instruments into orchestral practice, in which the stable positions of traditional instruments were simultaneously preserved, significantly influenced the acceleration of the process of westernization of Chinese musical culture.

In comparison to Shanghai and Harbin, where Western orchestral traditions developed among European and Russian settlers who acted as their main representatives, in Beijing, native Chinese citizens were directly involved in musical and cultural integration processes. The reform of the national general education system, oriented towards the Western model, was the beginning for a more widespread dissemination of Western musical values in Chinese society.

After the proclamation of the People's Republic of China in 1949 and the selection of a course for the socialism construction, the country's leadership, forming its political, economic and cultural doctrine, was completely looking up to the experience of the former Soviet Union. Its both musical and educational system and orchestral and performing infrastructure became a model for the development of Chinese musical culture.

In the decade of 1966-1976, Western music was completely banned at all levels of its possible use and became an insurmountable obstacle on the way of the previously chosen course of balanced Westernization. More radical changes in the cultural policy of the Communist Party, which were noticed in 1976, opened the way to a greater openness of society and the restoration of the previous direction of the development of musical culture.

An important factor in the development of orchestral art in China in the 1980s-90s were the economic reforms, which had a positive impact on motivating the interest of young people in classical music and professional musical education. The emergence of new orchestral ensembles and the increase of creative contacts with foreign symphony orchestras, conductors and performers have opened up new opportunities for intercultural relations between the West and the East and the

activation of the process of integration of the Celestial Empire into the world cultural space.

Scientific novelty. In the dissertation for the first time: a general historiography of Chinese orchestral culture has been created; the main directions of westernization of Chinese musical culture and the development of integration processes in orchestral performance have been determined; the regional features of the formation process of symphony orchestra performance in the southern, northern and central parts of China have been researched; the musical, managerial and concert-performing activities of Jean Rémusat and his role in the establishment of the Shanghai Municipal Orchestra have been investigated; R. Hart's musical and educational activities and his contribution to the westernization of orchestral culture in Beijing have been revealed; the influence of political factors on the integration of Western European orchestral instruments into the Peking Opera orchestra has been shown; the innovative approaches of China's leading symphony orchestras in the formation of a modern musical-educational system of the orchestra performance training of instrumentalists have been discussed.

It has been revealed that one of the main directions of Westernization of Chinese musical culture at its inception was the reform of the national education system, which involved a re-orientation of secondary school curricula from the long-lasting forms of traditional music to the use of examples of primary genres of Western European musical art, along which the linear notation was introduced. The importance of introducing western academic instruments into the performing and pedagogical practice, which was facilitated by the active concert and performing activities of emigrant musicians in Shanghai, Harbin and Beijing and their opening of private music classes and schools has been highlighted.

It has been proved that the professionalization of Chinese music education became the key direction of deepening the process of westernization of Chinese musical culture. A key place in the process of formation of the national system of professional music education belongs to Cai Yuanpei and Xiao Youmei, who, relying on the experience of leading Western countries (Germany, France), developed its

structure and the basics of learning. The opening of the music faculty at Peking University and the Shanghai Conservatory and the training of both professional performers on symphony orchestra instruments and conductors, who facilitated the formation of domestic orchestral symphony performance, had a key influence on the process of Europeanization of China's orchestral culture.

The origins of the formation of symphonic orchestra performance in Shanghai, which are directly related to ensemble music-making, have been found out. With the development of chamber-instrumental performance in European concessions, there is a need to create larger ensembles to enrich concert programs with orchestral works. The establishment of the municipal brass band at the initiative of J. Remus and their participation in concerts before the citizens considerably diversified the program of performances and became the main form of promotion of Western musical traditions among the Chinese community.

It has been researched that the leading role in the formation of a European-style musical infrastructure in Shanghai belongs to J. Remus. At his arrival, begins a new stage of revitalization of musical and cultural leisure activities of Shanghai residents. Acting as the initiator of the establishment of the "Shanghai Philharmonic Associatio", "Wind Music Association" and "Shanghai Instrumental Society", he tried to use the proven type of European musical organizational system to popularize Western ensemble and orchestral traditions and ensure concert performances of musicians in the city.

The sequence of the formation process of the Harbin symphony orchestra and the structural features of its composition have been determined. The involvement of musicians from the second battalion of the Amur Railway, which became its basis at the initial stage, shows that its composition corresponded to the structure of a ballroom orchestra common in military units and the navy. A significant improvement in the professional level of the Harbin Symphony Orchestra was observed after 1917, during the mass emigration of musicians from Russia. The musicians of the orchestra played the key role in the implementation of the Western model of music education in the city, which was dynamically developing in the 1920s and 1930s. The

appearance of music schools and conservatories helped to raise the musical and cultural level of Harbin residents and spread Western musical traditions around.

The role of R. Hart and his contribution to the westernization of orchestral culture in Beijing have been revealed. It has been emphasized that the opening of classes of orchestral instruments and wind and string orchestras for Chinese citizens by an English patron became the most effective form of popularization of Western instruments and the involvement of citizens in European orchestral culture. The appearance of the music institution marked the beginning of the formation of a professional training system for the orchestral musicians.

The main aspects of the cultural policy of the CCP and the government in the context of the Europeanization of Chinese musical culture have been analyzed. The course chosen to build an effective musical infrastructure created favorable conditions for a wider popularization of Western music. The orientation to the Soviet model of the professional educational system allowed in a relatively short period of time to form a strong personnel potential of professional musicians whose main specialization was related to Western instruments. At the same time, in order to preserve national musical traditions, the training of performers on folk instruments was intensified, the transition to the Western notation system in their training significantly increased its effectiveness. This principle of forming the cultural policy of the government made it possible to achieve the necessary balance in the development of Western and national musical cultures without mutual losses for each of them and to avoid the danger of the spread of total Westernization, which posed a threat to the latter.

It has been proven that the formation of the personnel potential of professional conductors was one of the determining factors in the dynamism of the development of symphony orchestra performance in China in the second half of the 20th century. The process of training qualified specialists begins after the founding of the People's Republic of China in close cooperation with the Soviet Union. The representatives of the first generation of professional conductors – Li Delun, Cao Peng, Huang Xiaotong and Zheng Xiaoying, after receiving education in the USSR and returning to their

homeland, became active promoters of European orchestral traditions. The role of the first generation of Chinese conductors in the formation of the national conducting school, who laid a firm foundation for its further development, has been highlighted separately.

It was determined that the ban on the performance of Western music and the establishment of severe restrictions on the use of European instruments, which were accompanied by the closure of symphony orchestras and the ban on learning to play "bourgeois" instruments, actually stopped any penetration of Western music into the cultural space of China in the second half of the 1960s - 1970s. The only exception was the use of individual instruments in exemplary revolutionary works permitted to be performed, a separate positive consequence of which was the transition from the notationless practice of traditional orchestral performance to the use of linear notation. The repertoire restrictions of orchestra groups lowered the performance level of orchestras and inhibited their creative development.

The role of economic reforms and the policy of openness, which became determining factors for changes in the country's cultural policy, has been revealed. An important step in the reconstruction in the cultural sphere was the implementation of institutional reform with an orientation towards Western economic models of management. The introduction of market relations significantly weakened the influence of the state on the concert and performing activities of symphony orchestras and opened wide opportunities for them to carry out a balanced economic policy and their creative growth.

The general view of the formation and development of Western orchestral traditions in China is a mirror image of the political, economic and socio-cultural processes that took place in the country during the last 150 year period. Successful economic reforms started in the 1980s and continued in the following decades, made it possible to create a powerful musical infrastructure in the country with a developed musical and educational system and concert and theater institutions, which ensured the dynamic development of symphonic orchestra performance on the way to its integration into the world cultural space.

Key words: musical culture of China, cultural space, westernization, integration processes in culture, orchestra, western orchestral traditions, symphony orchestra, conductor, concert activity, professional musical education.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України

1. Кан Їнчжен. Музично-просвітницька діяльність Жана Ремюза у формуванні європейських оркестрових традицій в Шанхаї. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2022. № 1 (54). С. 91-104. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255430
2. Кан Їнчжен. Музична культура Китаю середини XX ст. в контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 52-57. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257446
3. Кан Їнчжен. Культурно-просвітницькі ініціативи Роберта Харта як каталізатор вестернізації оркестрового мистецтва Китаю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету. 2022. Вип. № 41. С. 75-81. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.548
4. Кан Їнчжен. Вестернізація музичної культури Шанхаю у другій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 42. Том 1. С. 102-108. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-12
5. Кан Їнчжен. Харбін як центр формування західноєвропейських оркестрових традицій Північно-Східного Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 43. Том 2. С. 10-15. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-2

Стаття в іноземному науковому виданні

6. Kang Yingzheng. Western European orchestral traditions in Chinese musical culture: history and modern era. *ARJHSS*. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 67–71. URL: https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/H496771.pdf

Опубліковані праці апробаційного характеру

1. Кан Їнчжен. Оркестрова культура Китаю в період політичних викликів і реформ XX та XXI століть. *Феномен культури постглобалізму:* зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь : МДУ, 2020. Ч. І. С. 87-91.
2. Кан Їнчжен. Симфонічний оркестр Гуанчжоу: сучасні напрямки професійного і творчого розвитку. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі.* Матеріали науково-практичної конференції (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40- 42.
3. Кан Їнчжен. Симфонічний оркестр Гуйяна: шлях до визнання. *Практичні та теоретичні питання розвитку науки та освіти:* матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 30-31 липня 2021 року. Львів : Львівський науковий форум, 2021. С. 25-27.
4. Кан Їнчжен. Вестернізація музичної культури Пекіна. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали міжнародної наукової конференції,* 24 листопада 2021 р. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 52-55.
5. Кан Їнчжен. Становлення національної системи підготовки оперно-симфонічних диригентів Китаю в 1950-1960-х роках. *Сучасна наука: світові тенденції, технології та інновації*. Світова культура і міжнародні культурні зв'язки. *Всеукраїнська науково-практична конференція, м. Івано-Франківськ, 24-25 грудня 2021 р.* Херсон, 2021. С. 70-73.

ЗМІСТ

ВСТУП ……. 18

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ ……..…… 25

1.1 Вестернізація та інтеграція в дзеркалі сучасної наукової думки ……. 25

1.2 Симфонічне оркестрове виконавство Китаю в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі як предмет наукового дискурсу..……... 33

Висновки до першого розділу …… 46

РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА У XIX – ПОЧ. XX СТ. В КОНТЕКСТІ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ ……..…… 49

2.1 Вестернізація культурного простору Шанхая …..... 52

2.2 Харбін як центр формування європейських оркестрових традицій на Півночі Китаю ……... 68

2.3 Європеїзація оркестрової культури Пекіна ……. 86

Висновки до другого розділу …… 108

РОЗДІЛ 3. СИМФОНІЧНЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО КИТАЮ В ЕПОХУ ПОЛІТИЧНИХ ВИКЛИКІВ І РЕФОРМ ……. 111

3.1 Культурна політика КПК та її вплив на становлення симфонічного оркестрового виконавства ..…… 111

3.2 Формування національної системи підготовки професійних оперно-симфонічних диригентів …… 120

3.3 Симфонічне оркестрове виконавство в період культурно-політичних експериментів…… 141
Висновки до третього розділу …… 150
РОЗДІЛ 4. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У РОЗВИТКУ СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРІВ КИТАЮ ……. 154
4.1 Симфонічна оркестрова культура Китаю в епоху економічних реформ ……... 154
4.2 Симфонічні оркестри сучасного Китаю на шляху інтеграції у світовий культурний простір…….. 169
Висновки до четвертого розділу ……..…… 192
ВИСНОВКИ …..…….…….. 196
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..… 204
ДОДАТОК А …….……. 226
ДОДАТОК Б …….…… 232

ВСТУП

Актуальність дослідження. Оркестрова культура Китаю, історія якої налічує тисячоліття (1550-1111 рр. до н. е.), належить до однієї з найдавніших у світовій музичній спадщині. Пов'язане із традиційними ритуальними церемоніями династії Шан, оркестрове виконавство Піднебесної досягло свого піднесення вже за часів династії Чжоу (1111-222 рр. до н. е.), коли значно розширився інструментальний склад і до великої кількості ударних приєдналися духові та струнні інструменти. Суттєвий вплив на еволюційний процес розвитку оркестру мала середньоазійська музика, яка набула повсюдної популярності в епоху Тан (618-907 рр.). У дворі імператорів династії Тан в окремі періоди правління налічувалось до десяти оркестрів, які виконували музику різних жанрів, а кількісний склад деяких із них включав до 1400 виконавців. Впродовж всього періоду свого розвитку китайська оркестрова культура формувалась на багатонаціональних музичних традиціях та використанні інструментарію народностей, котрі населяли країну.

Територіальна закритість китайської музичної культури від західноєвропейського впливу продовжувалась до середини XIX століття і була порушена після поразки Піднебесної в Опіумних війнах (1840-1860), що змусило уряд укласти ряд дискримінаційних договорів із західними країнами, за якими низка китайських міст-портів стали відкритими для іноземної торгівлі. З колонізацією Китаю коаліцією західних країн – Англією, Францією та США, котрі отримали право на створення кварталів-концесій із власними адміністративними органами, починається активний процес економічної і культурної вестернізації припортових територій. Основна мета останньої полягала у створенні комфортних умов для проживання іноземних громадян у відокремлених кварталах і забезпеченні необхідної музично-культурної атмосфери європейського зразка для проведення дозвілля. Саме цими причинами пояснюється започаткування у 1879 році Шанхайського духового оркестру, пізніше реорганізованого в перший симфонічний оркестр Китаю,

котрий стане центром розвитку західних оркестрових традицій на півдні країни. Із відкриттям Шанхайської консерваторії і впровадженням західного інструментарію в процес підготовки професійних китайських музикантів було створено необхідні умови для формування національного кадрового потенціалу для симфонічних оркестрів.

Проникнення західної музики у культурний простір Піднебесної охопило різні регіони країни. Аналогічний процес спостерігався і в оркестровому виконавстві на Півночі Китаю, центром якого став Харбін. Започаткування у 1908 році симфонічного оркестру управлінням Китайсько-Східної залізниці (КСЗ) відкрило шлях для поширення традицій західноєвропейської оркестрової культури із Російської імперії. Створення симфонічних оркестрів на Півдні та Півночі Китаю і впровадження західного інструментарію в оркестрову практику, в котрій продовжували зберігатись стійкі позиції традиційних інструментів, значно вплинуло на прискорення процесу вестернізації китайської музичної культури.

У порівнянні із Шанхаєм та Харбіном, в яких західні оркестрові традиції розвивались у середовищі європейських і російських поселенців, котрі виступали основними їх носіями, у Пекіні до музично-культурних інтеграційних процесів залучаються безпосередньо китайські громадяни. Наступна реформа національної загальноосвітньої системи, орієнтована на західну модель, успішно впроваджену в Японії, стала початком для більш масового поширення західних музичних цінностей у китайському суспільстві.

Після проголошення у 1949 р. Китайської Народної Республіки і обрання курсу на побудову соціалізму керівництво країни, формуючи політичну, економічну і культурну доктрини, повністю орієнтувалося на досвід Радянського Союзу. Його музично-освітня система і театрально-концертна інфраструктура стають взірцем для розвитку музичної культури Китаю.

Культурна революція (1966-1976), котра супроводжувалась тотальною забороною західної музики на всіх рівнях її можливого використання (у побуті, в навчальних закладах і публічних концертах), стала непереборною

перешкодою на шляху раніше обраного курсу зваженої вестернізації. Лише радикальні зміни у культурній політиці КПК, які намітились після 1976 р., відкрили шлях до більшої відкритості суспільства і відновлення попереднього напряму розвитку музичної культури.

Важливим чинником у розвитку оркестрового мистецтва Китаю 80-90-х років XX століття стали економічні реформи, котрі позитивно позначились на підвищенні інтересу молоді до класичної музики і професійної музичної освіти. Поява нових оркестрових колективів та розширення творчих контактів із зарубіжними симфонічними оркестрами, диригентами і виконавцями відкрили нові можливості для міжкультурних зв'язків Заходу і Сходу та активізації процесу інтеграції Піднебесної у світовий культурний простір.

Сучасне оркестрове симфонічне виконавство Китаю знаходиться на підйомі і активно розвивається. Успішні економічні реформи стали потужним імпульсом для створення розвиненої інфраструктури для концертно-виконавської діяльності творчих колективів не тільки в таких крупних культурних мегаполісах, як Пекін і Шанхай, але й у відносно менших регіональних центрах. Відкриття надсучасних концертних залів і оперних театрів, проведення реформи музично-освітньої системи із використанням передового зарубіжного досвіду і новітніх ІТ-технологій, залучення видатних іноземних митців до творчої співпраці з мистецькими колективами і навчальними закладами країни дозволили підняти рівень оркестрової культури Китаю. Такі вагомі досягнення симфонічного оркестрового виконавства Піднебесної були б неможливі без тих важливих перетворень, які були здійснені впродовж більше півтора століття в процесі вестернізації національного музичного мистецтва та його інтеграції у світовий культурний простір. Дослідження цих важливих питань історії оркестрової культури Китаю XIX – початку XXI століть в означеному контексті дає можливість більш глибоко розкрити вплив ідеологічних, політичних, соціально-економічних чинників на динаміку розвитку китайського симфонічного оркестрового виконавства, котрі ще залишаються недостатньо розкритими у сучасній культурології.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського і відповідає темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури» тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради НМАУ (протокол № 7 від 10 лютого 2022 року).

Об'єкт дослідження – оркестрова культура Китаю.

Предмет дослідження – розвиток симфонічного оркестрового виконавства Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі.

Хронологічні рамки дослідження включають період від XIX до початку 20-х рр. XXI ст.

Мета дослідження – визначення особливостей становлення і розвитку симфонічного оркестрового виконавства в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі Китаю.

Основні завдання дослідження:

- визначити основні напрямки вестернізації музичної культури Китаю;
- розкрити витоки формування симфонічного оркестрового виконавства у Шанхаї, Харбіні та Пекіні в контексті впровадження західних оркестрових традицій;
- розглянути концертно-виконавську діяльність Ж. Ремюза і його роль у розбудові музичної інфраструктури європейського зразка у Шанхаї;
- показати значимість музичного просвітництва Р. Харта у процесі вестернізації оркестрової культури Пекіна;
- виявити основні чинники культурної політики КПК і їх роль у формуванні системи підготовки професійних диригентів;
- висвітлити культурно-просвітницьку діяльність перших професійних диригентів Китаю у популяризації західної симфонічної музики;

- дослідити вплив політичних факторів на процес вестернізації оркестрової культури Китаю 1960-х – 1970-х рр.;
- показати основні напрямки проведення інституційної реформи і її значимість для розвитку оркестрової культури Піднебесної кінця XX – початку XXI ст. в контексті інтеграційних процесів.

Методологічна основа дослідження зумовлена специфікою теми дисертації і передбачає крос-дисциплінарний підхід із залученням здобутків з різних сфер наукових знань: культурології, мистецтвознавства, історії, соціології та ін. Для досягнення мети і розв'язання завдань роботи були використані наступні дослідницькі методи: культурно-історичний – у дослідженні становлення західних оркестрових традицій в музичній культурі Китаю; історіографічний – при вивченні і систематизації джерелознавчих матеріалів у процесі їх наукового аналізу; історико-біографічний – для вивчення життєвого і творчого шляху видатних діячів китайської музичної культури, компаративний – у порівнянні моделей управління економічною і художньо-творчою діяльністю оркестрів. Разом із вказаними методами в дисертації були використані й інші (структурно-аналітичний, логічний, ретроспективний, хронологічний), які дали можливість дослідити становлення і розвиток оркестрової культури Китаю в контексті вестернізації та інтеграційних процесів впродовж XIX – поч. XXI ст.

Матеріалом дослідження стали архівні матеріали, китайські періодичні видання XIX – поч. XX ст., програмні документи КПК, міжурядові угоди Китаю із зарубіжними країнами, фінансові та творчі звіти оркестрових колективів, видання історичних документів.

Теоретичну основу дисертації складають дослідження з:

– теорії, історії та філософії культури (П. Мошняга, В.Г. Ніколаєв, С.А. Тетюшкіна, Bin Liu, N. Cheng, Canaan Dan Ben, Qie Chang, J. Tomlinson, Hoshi Zhou);

– соціології культури (R. Bickers, Ch. J. Bullock, Hongyu Gong, Michael Loy Sinclair, J. D. Spence);

– прикладної культурології (А.А. Хисамутдинов, Цзя Сюйдун, D. Bertolini, A.B. Linden, K. Mulcahy, A. Perris);

– синології (Б.Н. Демчинский, А.А. Забіяко, Е. В. Сеніна, О.Ю. Захарова, Н.В.Турушева Е. Х. Нілус);

– історії музичної культури Китаю (Лю Сюецін, Сун Жуйлун, Фань Юй, Хоу Чанчжи, М.Р. Черная, Цзо Чженьгуань, Чжан Айцзин, К. Чжан, J. Becker, Gong Hongu, J.H. Haan, He Luting, Joys Hoi Yan Cheung, Sheila Melvin, Yiwen Ouyang, Lau Wai-Tong, Yuhe Wang, Wenci Feng, Ye Yonglie);

– історії оркестрового виконавства та диригування (Ден Цзякунь, Г.А. Дівеєва, Кім Хі Сон, Лі Ісюань, Ло Чжихуей, Сяо Мін Цзін, А. Оссовський, Чень Сидзе, Oliver K. Chou, A. D. Galinsky, E. V. Lehman, Mengyu Luo, John Tebbutt, Keith Robinson) та інші загально-історичні та довідково-біографічні джерела.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше:

- розроблено загальну історіографію симфонічної оркестрової культури Китаю;
- визначено основні напрямки вестернізації музичної культури Китаю кінця XIX – середини XX ст;
- розкрито регіональні особливості процесу формування симфонічного оркестрового виконавства у південній, північній та центральній частинах Китаю;
- досліджено музично-організаторську та концертно-виконавську діяльність Ж. Ремюза і його роль у заснуванні Шанхайського муніципального оркестру;
- розкрито музично-просвітницьку діяльність Р. Харта і його внесок у вестернізацію оркестрової культури Пекіна;

- показано вплив політичних чинників на інтеграцію західноєвропейських оркестрових інструментів в оркестр пекінської опери;
- розглянуто інноваційні підходи провідних симфонічних колективів Китаю у формуванні сучасної музично-освітньої системи виконавсько-оркестрової підготовки інструменталістів.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертації можуть використовуватися в подальших наукових розвідках музичної культури Китаю, у педагогічній діяльності, зокрема у курсах «Історія музичної культури Китаю», «Історія інструментального оркестрового виконавства», «Історія оркестрових стилів», «Інструментознавство».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії культури НМАУ імені П.І. Чайковського. Основні положення дисертації викладені в доповідях на п’яти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Феномен культури постглобалізму» (Маріуполь, 27 листопада 2020 р.), «Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі» (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.), «Практичні та теоретичні питання розвитку науки та освіти» (Львів, 30-31 липня 2021 р.), «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (Київ, 24 листопада 2021 р.), «Сучасна наука: світові тенденції, технології та інновації. Світова культура і міжнародні культурні зв'язки» (Івано-Франківськ, 24-25 грудня 2021 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлюються в 11 одноосібних публікаціях, з яких 5 – у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – в іноземному виданні, 5 – праці апробаційного характеру.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (212 найменувань з них 125 іншомовних) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 234 сторіни, із яких – 189 основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ

1.1 Вестернізація та інтеграція в дзеркалі сучасної наукової думки

Вивчення важливих процесів, що характеризують зміст і ключові вектори розвитку музичної культури Китаю, вимагають визначення змісту поняття вестернізації, її співвідношення з процесами модернізації та глобалізації, а також сутності інтеграційних процесів та специфіки їх проявів у культурному просторі Піднебесної. Для дослідження симфонічного оркестрового виконавства країни інтровертного (закритого) типу, національна музична культура котрої сформувалась в епоху свідомої ізоляції від зовнішнього світу, аналіз феноменів вестернізації та інтеграції має особливе значення в контексті трансформацій культурного і модернізації суспільно-політичного та економічного життя Піднебесної у другій половині XIX – XX ст., а також інтеграційних процесів у всіх сферах життєдіяльності китайського суспільства кінця XX – початку XXI ст.

Етимологія дефініції «вестернізація» (westernization) пов’язана з англійським словом «western», утвореним від «west», що означає «захід». Відповідно, даний термін використовується для позначення процесів посилення впливу західної цивілізації (котра, за С. Хантінгтоном, поєднує західноєвропейську і північноамериканську культури [72, с. 54]) або її експансію в культурні простори інших цивілізацій, зокрема сінської, японської, африканської тощо.

Як зазначає С. Тетюшкіна, взаємодія цивілізацій супроводжується передачею елементів однієї культури до іншої і грає важливу роль у подальших долях країн, що їх запозичують [65, с. 1]. Позитивним результатом такої взаємодії стає культурне взаємозбагачення, інтенсифікація розвитку всіх сфер

життєдіяльності, встановлення міжкультурних контактів. У протилежному разі вестернізація може мати такі негативні наслідки, як поглинання культури малих народів, втрата національної ідентичності, культурна колонізація тощо.

Розробка теорії вестернізації була пов'язана з дослідженням успішного процесу західної економічної експансії в Японії у XIX-XX ст. [6]. У 1868-1889 рр. (період реставрації Мейдзі)[1] Японія встала на шлях вестернізації, котра охопила всі сфери життєдіяльності суспільства. Кульмінацією цього процесу вважаються часи американської військової окупації (1945-1952), коли країна долучилась до західних цінностей [45, с. 1]. В Японії, як відзначає Ю. Гранін, вестернізація відбувалась на власній цивілізаційній основі, внаслідок чого країна, не змінюючись соціокультурно, успішно провела технологічну революцію і згодом зайняла провідні позиції серед індустріально розвинутих країн світу [9, с. 101].

В сучасному розумінні поняття «вестернізація» визначається як складний багаторівневий процес, котрий включає не тільки економічну, технічну і військову сфери, але й «комплекс соціокультурних норм соціального регулювання» [5]. Цю думку розвиває В. Федотова, називаючи вестернізацію «важливішою і небаченою революцією», і підкреслює її поширення на всі сфери життєдіяльності суспільства, рішучий вплив на здійснення докорінних змін у політиці, соціальній сфері, економіці і культурі країн, залучених до процесу модернізації [70, с. 53].

Розглядаючи вестернізацію як соціокультурне явище, С. Тетюшкіна виділяє чотири її типи – політичну, економічну, соціальну і культурну [65, с. 7]. Така диференціація дає можливість більш повно розкрити сутність кожного типу і виявити їх характерні особливості. Зосереджуючись на їх визначенні, дослідниця підкреслює значимість зростання культурної гомогенності в процесі культурної вестернізації, котра пов'язана із запозиченням і поширенням елементів західної культури. Вказуючи на позитивний вплив залучення західних

[1] Епоха Мейдзі (1868-1912) характеризується комплексом політичних, військових і соціально-економічних реформ, котрі дозволили перетворити відсталу аграрну країну в одну з могутніших держав світу.

зразків і стандартів для менш розвинутих країн, авторка одночасно застерігає, що цей процес не повинен «супроводжуватись руйнуванням самобутності, ціннісної системи та суспільної свідомості народу, що запозичує» [65, с. 3].

Аналіз тлумачень дефініції «вестернізація» дозволяє зробити висновки щодо присутності розбіжних акцентів у трактовці її змісту. Поширюючи дане поняття на всі сфери діяльності людини від економіки і політики до соціального буття і культури, дослідники аналізують його різні аспекти нерідко з діаметрально протилежних позицій. Однією з причин такої розбіжності у розгляді феномену вестернізації В. Лубська вважає наявність полярних результатів для всіх його суб'єктів, що обумовлює розуміння і оцінку даного процесу [41, с. 194].

У лаконічному і місткому формулюванні, наведеному у словнику Кембриджського університету, в трактовці поняття вестернізації, котре визначається як позитивне явище поширення західних цінностей і форм життєдіяльності, зроблено наголос на його природному (ненасильницькому) характері: «вестернізація – процес сприяння більш широкому використанню та прийняттю ідей чи способу життя, поширених у Північній Америці та Західній Європі» [116].

З позицій добровільності процесу звернення до західних ідеалів, стандартів і здобутків та їх засвоєння розглядається вестернізація і у «Словнику іншомовних соціокультурних термінів»: «вестернізація – повна або часткова переорієнтація суспільств, які не належать до західнохристиянської традиції, на соціокультурний розвиток за зразком західних країн або запозичення окремих елементів західної культури» [62]. Необхідно зауважити на влучній акцентуації у цьому визначенні критерію культурного розмежування суб'єктів вестернізації на основі релігійної приналежності (християнська та інші релігійні традиції), а також ступеня засвоєння традицій західної культури (повна переорієнтація і часткове запозичення).

У «Новій філософській енциклопедії» даний процес, котрий переважно здійснювався без урахування готовності або схильності традиційних суспільств

до подібних змін, висвітлюється з протилежної позиції, внаслідок чого акцентовано його агресивний характер і відбувається змістовне наближення до понять «асиміляція» та «експансія»: «вестернізація – термін, що означає перенесення структур, технологій і образу життя західних (європейських) суспільств у незахідні. <…> вона відбувалася переважно у формі колонізації» [49]. Визначаючи вестернізацію як феномен, змістом котрого є посилення економічного та культурно-політичного тиску західного суспільства на весь світ, В. Лубська наголошує, що її джерелом і провідними чинниками виступає «культурна експансія Заходу, взаємодія західної культури з незахідними суспільствами, її вплив на економічний, політичний і, безперечно, культурний розвиток країн, регіонів світу та навіть цивілізацій» [40, с. 217].

Як експансіоністське «нав'язування західного способу життя всім народам на тій підставі, що західна цивілізація накопичила досвід науково-технічної революції як досвід виживання», трактує вестернізацію і український філософ С.Б. Кримський, на переконання котрого вона веде до стирання національних перегородок в економіці і посилення жорсткої конкуренції на світовому ринку, де перемагає найсильніший [31].

Окрему групу складають дослідження, в котрих вестернізація розглядається з позиції її приналежності до інших загальних процесів – як частина модернізації або глобалізації. С. Хантінгтон вважав, що початково модернізація і вестернізація були тісно пов'язані між собою, і традиційні суспільства спроможні досягти успіху на шляху до модернізації, коли засвоюють окремі елементи західної культури [72, с. 107]. Близьку думку висловлює і П. Штомпка, зазначаючи, що вестернізація супроводжувала процеси трансформації традиційного суспільства у суспільство «епохи модернізації», котре характеризує висока технологічність, раціональні відносини та високодиференційовані соціальні структури [86, с.10]. У визначенні терміну «вестернізація» дослідник підкреслює саме її приналежність до трансформаційних процесів, пов'язаних з модернізацією.

Характеризуючи процес вестернізації як моделі модернізації, котра відкриває доступ до новітніх наукових, технічних і культурних здобутків заходу, автори сучасних досліджень [70; 6] одночасно вказують на негативні наслідки вестернізації, котра фактично подібна у своїх окремих проявах до колонізації, що приводить до руйнації традиційних цінностей. Однак, по відношенню до китайської культури, П. Драч вважає подібне твердження неправомірним і наголошує, що традиційна культура Піднебесної не протирічить модернізації. Серед конфуціанських цінностей, котрі не втратили свого значення і у добу модернізації, вчений називає сімейний і професійний обов'язки, пошану до старших, представників влади і держави, високе значення освіти і виховання [34, с. 178].

Інший підхід у визначенні вестернізації пов'язаний з її сприйняттям як феномену, ідентичному глобалізації або як однієї з її форм. На думку вчених В. Іноземцева, С. Кримського, В. Федотової, А. Галояна та ін., сучасні глобалізаційні тенденції мають загрозливі перспективи для країн не західного цивілізаційного простору у вигляді таких явищ як аккультурація, американізація, асиміляція і вестернізація. В. Лубська у дослідженнях сучасних процесів глобалізації і вестернізації вказує на суперечливий характер останнього поняття, яке або уподібнюється до глобалізації, котра визначається як процес поширення по всій планеті єдиних, спільних для всього людства технологій, культури, ідей, ціннісних орієнтирів, способу життя, поведінки тощо, або розглядається як один із проявів глобальних процесів, зокрема як фактор модернізації [40, с. 217]. На думку В. Іноземцева, вестернізація і глобалізація – це тотожні поняття, котрі характеризують всеосяжне поширення «західної» моделі суспільства на цілий світ [17, с. 60]. Розділяючи глобалізацію і вестернізацію, Ю. Гранін розглядає останню як одну з «найбільш успішних історичних форм глобалізації», котру він називає євроатлантичною моделлю об'єднання людства [8, с. 90]. Дослідник наголошує, що у сучасному світі глобалізація, а відтак і вестернізація, не є руйнівником, вона стабілізує ієрархію різних народів і країн, що сформувалась протягом історії людства. Відповідно, високорозвинені демократичні держави,

які входять до «Великої сімки» (G7), виступають у вигляді світового центру, а решта країн, що вимушено засвоюють науково-технічні, політичні і культурні досягнення і стандарти західної цивілізації, належать до «периферії» або «напівпериферії» [9, с. 5].

Український вчений С. Кримський також закликає не ототожнювати вестернізацію із глобалізацією, котру він визначає як «глобалізацію нерівності», тобто диктат технологічно найрозвиненіших країн щодо економічно слабких, нав'язування їм своєї волі [31].

Близькими за змістом поняттями, котрі крім термінів «модернізація» і «глобалізація» нерідко використовуються в якості синонімів до поняття «вестернізація», В. Головко вважає дефініції «європеїзація» і «американізація» [6].

Термін «європеїзація» використовується у кількох значеннях, зокрема з 90-х років XX ст. для позначення змін, котрі відбуваються у сучасному світі і пов'язані з трансформаціями внутрішньої політики, спричиненими адаптаційним тиском процесів європейської інтеграції [156, с. 6]. У більш широкій трактовці він вживається для позначення процесів долучення до європейської культури, способу життя, цінностей і може трактуватись як тотожний поняттю «вестернізація». У цьому значенні він використовується в нашій роботі.

Дефініція «американізація», як вважає В. Лубська, традиційно визначається як близька терміну «вестернізація» в його негативній конотації і використовується для характеристики процесу агресивного впливу американської культури, котрий супроводжується руйнацією традиційних форм життя і активно впливає на зміну ціннісної орієнтації молоді [41, с. 200].

Однак, з огляду на той факт, що у багатьох визначеннях даного феномену акцентується момент засвоєння (або запозичення) культуротворчих елементів західної цивілізації (до якої належать і європейська, і американська культури), поняття «вестернізація» є більш об'ємним, ніж запропоновані В. Головко варіанти.

В нашій роботі поняття «вестернізація» використовується для позначення добровільного процесу запозичення, поширення і засвоєння західних культурних цінностей і надбань незахідними цивілізаціями із збереженням власної культурної ідентичності.

Поняття «інтеграція» (від лат. integratio – поповнення, відновлення) є достатньо широким і, згідно поясненню у Cambridge Dictionary, означає «процес успішного приєднання або змішування з іншою групою людей» [116]. Його використання пов'язано з процесами, котрі остаточно сформувались в середині XX ст. та інституційно були оформлені створенням Європейського Союзу у 1957 р., до початкового складу якого ввійшли Бельгія, Італія, Люксембург, Нідерланди, Франція, ФРН.

У сучасному дискурсі поняття інтеграції використовується по відношенню до різних сфер діяльності – політичної, економічної, соціальної, освітньої, культурної та ін. У фундаментальній колективній монографії «Філософія інтеграції», присвяченій філософському теоретико-методологічному обґрунтуванню інтеграції, вона трактується як феномен суспільних трансформацій і визначається як «певна цілісність, структурованість суспільних відносин, об'єднання людей та держав у нові суспільно-політичні спільноти» [71, с. 11]. Детально досліджуючи соціально-філософські проблеми інтеграції, автори здійснюють аналіз її стратегій та тенденції інтеграційних процесів у сучасному світовому просторі. У розкритті сутності інтеграційних процесів, їх природи, спрямованості та специфіки виділено основні ознаки інтеграції, котрі охоплюють їх характеристику в різних аспектах – від економічних до політико-правових і соціокультурних [71, с. 13].

Поняття «культурна інтеграція» почало використовуватись у дослідженнях еміграційних процесів, які активізувались у зв'язку з виїздом до США громадян багатьох країн світу в різні періоди історії. Вони, з одного боку, несли власні культурні традиції і були налаштовані їх зберігати, з іншого, долучаючись до процесу інтеграції в соціокультурне поле нової батьківщини, в той чи іншій мірі втрачали власну культурну ідентичність. У 70-х рр. XX ст.

поява уваги політиків до формування європейської культурної стратегії, яка оформилась у міжнародніх документах 1990-х рр., супроводжувалась інтересом науковців до феномену культурної інтеграції. Відповідно, розгляд культурної інтеграції як основи стратегії сучасної європейської культурної політики, націленої на «формування цілісного, єдиного культурного простору за рахунок взаємозбагачення національних культур» [2, с. 4] стає одним з основних векторів наукового дискурсу. Зокрема, Є. Беляєва визначає культурну інтеграцію як форму організації взаємодії суб'єктів європейського будівництва в галузі культури, спрямовану на перспективу [там само].

Інший підхід демонструє В. Ніколаєв, котрий у розгляді культурної інтеграції розмежовує два шляхи та визначає її як «стан внутрішньої цілісності культури та узгодженості між різними її елементами, а також процес, результатом якого є таке взаємоузгодження» [46]. Стисло характеризуючи основні напрямки розвитку культурної інтеграції та її інтерпретацію представниками різних наукових шкіл і течій, В. Ніколаєв здійснює аналіз її форм, властивих різним соціокультурним системам (конфігураційна, стилістична, логічна, конективна, функціональна, регулятивна).

Ю. Рибінська у статті «Інтеграція культури як феномен XXI ст.» трактує поняття культурної інтеграції з позицій підпорядкованості даного феномену сучасним глобалізаційним тенденціям: «Інтеграція орієнтована на глобальну єдність не тільки одного напрямку, однієї культури, але також усіх рівноправних суб’єктів багатополярного культурного простору» [160, с. 93]. Авторка наголошує, що у глобальному культурному просторі формуються нові формати комунікації і нові підходи – мультикультурний, міжкультурний, полікультурний, відомі як «плюралістична парадигма» [160, с. 94]. Відповідно, підвищилась інтенсивність соціокультурної інтеграції, збільшилась кількість міжнародних культурних обмінів через міграцію, туризм та навчання закордоном [160, с. 95].

Разом з тим, як зазначають більшість дослідників, процеси культурної інтеграції, сприяючи взаємодії і взаємозближенню окремих суб’єктів світового

культурного простору, не тотожні стандартизації та уніфікації культурних традицій, норм, світосприйняття тощо. Збереження національної самобутності разом з активним включенням у процеси міжнародної культурної комунікації, яке відбувається на засадах толерантності і взаємоповаги, стало фокусом сучасних інтеграційних процесів. В останні десятиріччя у визначенні стратегічного напряму розвитку національної культурної політики Китаю спостерігається курс на участь у світових процесах культурної інтеграції у поєднанні з охороною своєї культурної ідентичності.

1.2. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі як предмет наукового дискурсу

Спектр сучасних наукових досліджень симфонічного оркестрового виконавства Китаю, процесів вестернізації та інтеграції у музичній культурі країни відрізняється достатньою різноманітністю і широтою, що пояснюється в певній мірі посиленням інтересу до означених проблем. Аналіз джерельної бази дисертаційної роботи дозволяє виявити важливі акценти і підходи до визначення ролі і значимості вестернізації та інтеграції китайської культури у процесі становлення і розвитку симфонічного оркестрового виконавства.

Серед останніх наукових розвідок, присвячених багатьом аспектам міжкультурних зв'язків Китаю із Заходом у сфері музичного мистецтва, виділяється фундаментальне видання «Китай і Захід: музика, представництво та рецепція» [108], котре стало результатом глибоких наукових пошуків і дискусій авторитетних культурологів, музикознавців, етномузикознавців та теоретиків з Австрії, Бельгії, Канади, Гонконгу, Китаю, Нідерландів та США, проведених в рамках міжнародної конференції у Гонконзі у 2009 р. У збірку матеріалів за підсумками її роботи включені різноманітні за тематикою культурологічні, музично-історичні статті, котрі охоплюють майже чотирьохсотлітній період китайсько-європейських музичних відносин в різних

сферах діяльності. Висвітлюючи ключові моменти історії культурних зв'язків між Піднебесною і Заходом автори розкривають вплив західних музичних традицій на розвиток національної культури, акцентують увагу на питанні її інтеграції у світовий культурний простір.

Характеризуючи процес поширення західної музики в Китаї з кінця XIX століття до початку XXI століття Міна Янг (Mina Yang) у своїй розгорнутій аналітичній публікації відзначає її нелінійну траєкторію проникнення, котра в окремі періоди знаходилась у безпосередній залежності від політичного курсу держави. Західну музику, зазначає авторка, найчастіше підтримувала міська інтелігенція, яка відрізнялась більш прогресивними поглядами і значно вищим рівнем розвитку культури, на відміну від «партійних функціонерів, котрі вийшли із селянства та пропагували популізм» [175, с. 7]. Наголошується, що економічні реформи 90-х років XX ст., котрі сприяли розширенню середнього класу, посилили намагання наздогнати та випередити Захід в науці, техніці та економічній діяльності, а також стимулювали розвиток культури. Авторка резюмує, що Захід став джерелом пожвавлення китайської культури, а економічна рівність з Заходом сприймається як «найкраща гарантія» національної могутності та суверенітету Китаю [175, с. 8].

Серед робіт, присвячених аналізу вестернізації китайської музичної культури у XX столітті, привертає увагу дисертація Івен Оуяна (Yiwen Ouyang), в котрій автор, зосереджуючись на «постійно мінливому зв'язку між музикою та соціальною ідеологією і еволюцією національної ідентичності, вираженою в музиці», виділяє три етапи процесу вестернізації музичної культури країни:

1. початок XX-го століття – період ранньої модернізації Китаю, перехід китайського суспільства від імперії до республіки;
2. 1930-1940 рр. – японське вторгнення та піднесення комуністичної влади;
3. з 1978 р – період економічних та соціальних реформ [175, с. III].

Кожен із них Оуян Івен пов'язує з важливими соціально-економічними і політичними подіями, котрі визначили сутність нових тенденцій та змін в

музичній культурі країни. Однак, у періодизації автора відсутній більш ніж чвертьстолітній період (1950-1977 рр.), котрий, хоча й негативно, але також вплинув на процес вестернізації музичної культури Китаю, в окремі роки гальмуючи його. Відповідно, в роботі не вдалось створити повномірної картини руху вестернізації через неповне відображення всіх етапів, незалежно від позитивного або негативного змісту окремого з них.

Музично-освітня реформа напочатку ХХ ст., основною ідеєю якої стало цілеспрямоване впровадження західних стандартів у викладанні музики в загальноосвітній школі, стала одним із визначальних напрямків усвідомленої (за класифікацією С. Тетюшкіної) вестернізації музичної культури країни. Діяльність піонерів реформаторського руху по-різному характеризується сучасними китайськими дослідниками, деякі з котрих оцінюють їх роль у вдосконаленні системи викладання музики у загальноосвітній школі недостатньо об'єктивно. Як руйнацію традиційних цінностей характеризує процес вестернізації музичної освіти Китаю початку ХХ ст. Бін Лю (Bin Liu), називаючи її «тотальною вестернізацією» і покладаючи всю провину за її наслідки на одного із активних прихильників впровадження європейської системи підготовки професійних музикантів Сяо Юмея [140]. Критична позиція автора щодо «тотальної вестернізації» Китаю абсолютно зрозуміла і не нова, враховуючи офіційну точку зору з цього питання. Вона була озвучена Мао Цзедуном у «Бесіді з музикантами» 24 серпня 1956 р., і містила заклик «аналітично та критично вивчати» західні зразки, уникаючи сліпого копіювання [103].

Протилежні погляди щодо оцінки діяльності Сяо Юмея демонструє у своєму дослідженні Кян Хан (Qian Han), в котрого заперечення викликає не критика «тотальної вестернізації» у публікації Бін Лю, а висунуті звинувачення Сяо Юмея в її тотальному впровадженні у китайську музично-освітню систему. Як слушно вказує дослідник, чітка позиція Сяо Юмея щодо прогресивності європейської моделі музичної освіти і необхідності її втілення в Китаї, через його відомий вислів про тисячолітню відсталість китайської музики від західної,

не дає підстав для звинувачень у прагненні до «тотальної вестернізації» китайської музичної освіти [161]. Підтвердженням тому є чисельні факти популяризації Сяо Юмеєм китайської традиційної музичної культури, зокрема відкриття факультету китайських народних інструментів у заснованій ним Шанхайській консерваторії, в котрій одночасно навчались виконавці на західних (академічних) і традиційних музичних інструментах. Також, опікуючись проблемою створення навчально-педагогічного і концертного репертуару для традиційних китайських інструментів, Сяо Юмей створював для них власні композиції та видав збірку творів китайської народної музики. В передмові він закликав студентів вивчати традиційні китайські музичні інструменти і широко використовувати мелодику народних пісень у своїх творчих опусах, разом з тим не ігноруючи західні музичні технології. Видатний музикант підкреслював вірність національним музичним традиціям і заперечував сліпе епігонство: «Я не хочу виступати за повне наслідування західної музики, – наголошував Сяо Юмей, – а хочу вивчати її техніки»[2] [161, с. 12].

В роботі Вай-Чунг Хо (Wai-Chung Ho), присвяченій проблемі вестернізації китайської музичної освіти, у характеристиці динамічного процесу реформування музично-освітньої системи Піднебесної першої половини XX ст., «коли західна музика почала завоювати домінуючі позиції в культурі Китаю», акцентується наявність «певних рис етноцентризму та ідеології культурного плюралізму» [173, с. 301]. Дослідник наголошує, що напочатку XX ст. особливого поширення набула ідеологія культурного плюралізму, котра сприяла успішній інтеграції західної музики в програми загальноосвітніх шкіл. Нові акценти з’явились у часи комуністичної епохи. Китайські музиканти та педагоги оцінювали музичне навчання та уроки співу з точки зору їх політичного потенціалу і завдань виховання молоді у протистоянні з впливами заходу: «щоб створити хорошу, сильну націю проти зла іноземної

[2] Фактично Сяо Юмей підтримував конвергенційну позицію китайського філософа Моу Цзунсаня (Mou Zongsan), котрий вважав, що результатом «вестернізації» навчання повинно було стати зближення між китайською та західною культурами [166, с. 148-149].

агресії» [там само]. З огляду на це, як вважає автор, західна музична культура більше відповідала актуальним ідеологічним завданням через відсутність певних конотацій для китайського слухача, не знайомого не тільки з конкретними музичними творами, а й взагалі із західним мистецтвом: «Західні музичні стилі, які були імпортовані в китайську освіту, були позбавлені своїх оригінальних позамузичних асоціацій і натомість насичувалися цими політичними вимогами китайської держави» [173, с. 301].

Прагнення створити повномірну картину процесу вестернізації музичної культури Китаю демонструє у своїй роботі професор Брістольського університету Роберт Бікерс (R. Bickers). В ній він зазначає, що значну роль у популяризації західних музичних традицій відігравали військові духові оркестри, котрі з'явились у Шанхаї після Опіумної війни і зайняли згодом чільне місце в культурному дозвіллі європейських переселенців. Визначаючи роль оркестрового виконавства в процесі знайомства місцевого населення із новою музичною культурою і засвоєння західних культурних цінностей, Р. Бікерс вказує, що воно «було основоположною частиною європейської буржуазної культури впродовж дев'ятнадцятого століття, а сама музика завжди використовувалася як ознака культурної «зрілості» та цілісності спільноти». [97, с. 873]. Також наголошується, що поширенню європейської класичної музики на ранніх етапах даного процесу сприяло знайомство з окремими творами зарубіжних композиторів відповідно змісту оновлених програм загальноосвітніх шкіл. Автор зауважує, що однією з причин інтересу китайців до європейської класичної музики, було відчуття її більшої досконалості і привабливості [там само]. Разом з тим, як вказує Р. Бікерс, європейці фактично ігнорували національні музичні традиції: «більшість іноземних мешканців, включно з музикантами, не розуміли й не проявляли жодного інтересу до китайської музики» через те, що китайська музика здавалася їм суперечливою, а поведінка глядачів під час концертів дивною [97, с. 873].

Окремим аспектам інтеграційних процесів в китайській музичній культурі присвячені праці Міни Янг (Mina Yang) [175], Менгю Луо (Mengyu Luo)

[144], Хо Вай-Чунг (Ho Wai-Chung) [173] та ін. Міна Янг виділяє важливу роль поглиблення міжнародної співпраці між китайськими і західними митцями. Прикладом такого успішного творчого проекту вона приводить постановку опери «Турандот» Дж. Пуччіні у Флоренції і Забороненому місті в Пекіні видатним диригентом Зубіном Мета разом із китайськими митцями, відомим режисером Чжан Їмоу (Zhang Yimou) та співаками. Якщо у Флоренції прем'єра відбулась у традиційному академічному стилі, то у Пекіні, за словами З. Мети, «китайці представили справжній і вражаючий образ Китаю. Для того щоб забезпечити історичну точність династії Мін був побудований спеціально дорогий амфітеатр на відкритому повітрі і виготовлені вишукані костюми» [175, с. 9-10]. Серед інших прикладів міжнародної інтеграції М. Янг виділяє творчий проект «Шовковий шлях», організований видатним американським віолончелістом китайського походження Йо Йо Ма із залученням китайських та зарубіжних митців, і проведення серії концертів, котрі мали «глибокий вплив на розвиток транснаціональної культури та, врешті-решт, на мир у світі» [175, с. 20].

Питання інтеграції західної музики в китайські освітні програми та «перетворення її у панівну культурну силу» в Китаї в першій половині XX ст. розглядає Вай-Чунг Хо, наголошуючи, що «проникнення [західної] культури в більш широкому сенсі не обмежується лише музичними навчальними закладами, але також здійснюється не виховними засобами» через аматорське музикування [173, с. 291].

У дисертації Менгю Луо [143] діяльність Шанхайського симфонічного оркестру і його творчі здобутки впродовж 1879-2010 рр. розглядаються як культурний капітал в контексті теорії П'єра Бурдьє. Розкриваючи процес створення колективом художнього продукту протягом п'яти різних історичних періодів, дослідник зазначає, що «ця надзвичайна музична "валюта", отримувалась, репрезентувалась і привласнювалась різними групами людей у Шанхаї» [143, с. 3]. Прослідковуючи на прикладі діяльності симфонічного оркестру хронологію основних етапів вестернізації музичної культури Шанхаю,

котра автором ототожнюється з модернізацію, висунуто тезу, що «китайський стиль» модернізації насправді є набагато складнішим процесом, ніж вестернізація, і виходить за її межі, набуваючи ознак міжкультурного діалогу. Наголошується, що символом впевненості та гордості за майбутнє китайської культури є відкриття мережі інститутів Конфуція в усьому світі з широкого пропагування ідей конфуціанства і китайських духовних цінностей [143, с. 246].

Гонконгська дослідниця Пуй Лінг Пан (Pui Ling Pang) у фундаментальному дослідженні «Музичні рефлексії: Шанхайський муніципальний оркестр як напівколоніальна конструкція» розглядає творчу діяльність оркестру в контексті історичного і соціального розвитку Шанхаю, а також міжкультурного діалогу Сходу і Заходу. Вона доводить, що поява в кінці XIX ст. Шанхайського муніципального духового оркестру, а пізніше на його основі і симфонічного колективу інтернаціонального складу, стала передвісником поступового перетворення напівколоніального Шанхаю в космополітичне місто [150, с. III]. Акцентуючи важливу роль виконавського колективу в процесі соціальної і культурної трансформації міста авторка підкреслює його особливе значення у вестернізації музичної культури країни у XX ст. [150, с. 324].

Про потужний вплив Шанхайського симфонічного оркестру, як одного з провідних носіїв західної музики в Китаї, на формування китайських музикантів-початківців, вказує Хон Лун Янг (Hon-Lun Yang) у вже згадуваному виданні «Китай і Захід». Концерти відомого колективу, зазначає автор, завжди вважались показником високопрофесійного рівня західного оркестрового виконавства, а їх слухачі «незмінно асоціювалися з привілейованими класами Шанхаю, такими як європейські емігранти, заможні китайці, банкіри, впливові політики та компрадори» [176, с. 44]. Активна концертна діяльність оркестру і його популярність серед містян дали поштовх для розвитку аматорського музикування і популяризації західного інструментарію серед заможних китайців. Однак найбільш суттєва роль, на переконання Хон Лун Янга, належить Шанхайському оркестру разом із Сяо Юмеєм у заснуванні

Шанхайської консерваторії, що стало початком формування професійної музичної освіти країни.

Проникненню європейських оркестрових традицій у музично-культурний простір Пекіна кінця XIX – початку XX століття присвячена монографія К. Робінсона (K. Robinson) [157]. Автор намагається розкрити значимість музично-просвітницької діяльності відомого британського дипломата і мецената Роберта Харта у вестернізації оркестрової культури столиці. Наголошується, що як палкий поціновувач китайської культури і мистецтва, Р. Харт глибоко вивчав національні традиції, звичаї і музику Піднебесної. Опікуючись встановленням культурних зв'язків між емігрантами і місцевим населенням, він постійно спонукав співвітчизників до знайомства із місцевими культурними традиціями та оволодіння китайською мовою, а також залучав своїх китайських співробітників до вивчення західних культурних надбань. Як зазначає К. Робінсон, започаткований Р. Хартом на власні кошти оркестр «насправді, мав вирішальне значення для розвитку китайського західного симфонічного оркестру, який можна вважати спадкоємцем струнного оркестру Харта» [157, с. I].

Серед досліджень музичної культури Північного Китаю, центром якого став Харбін, виділяються публікації відомого китайського науковця Лю Сюеціна, котрий у своїх статтях і монографії достатньо детально розкриває шляхи проникнення «західної музики на північні прикордонні території Китаю у місто Харбін» по єдиному «мосту» – Китайсько-Східній залізниці [43, с. 50]. Спираючись на великий масив архівних документів дослідник відтворює розгорнуту хронологію становлення і розвитку Харбінського симфонічного оркестру та висвітлює діяльність інших культурно-мистецьких установ і музичних навчальних закладів міста, ініціаторами створення яких виступали російські музиканти. Торкаючись питань залучення місцевих жителів до навчання грі на західних інструментах, він вказує на обмежений характер доступу до музичної освіти для більшості населення і зазначає, що через надзвичайно високу плату заняття були доступні лише заможним китайцям.

Серед перших китайських музикантів, котрі навчались у російських емігрантів, а пізніше стали провідними виконавцями і педагогами вищих навчальних закладів, Лю Сюецін називає такі імена як Хань Ліньшен, Чжен Шусін, Цзінь Яньпін, Ван Дежун, Ван Чжилунта. Вони згодом очолили інструментальні класи Шанхайської, Центральної та Шеньянської консерваторій і активно пропагували західні музичні традиції на теренах Китаю.

Дисертація Сун Жуйлуна «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.)» серед україномовних досліджень питань вестернізації музичної культури Північного Китаю, і безпосередньо Харбіна виділяється актуальністю звернення до розвідки «білих плям» сучасної вітчизняної культурології [64]. Зосереджуючись на творчій діяльності українських і російських музикантів, дисертант виділяє їх провідну роль у формуванні концертно-виконавської інфраструктури і музично-освітньої системи Харбіна. Наголошено, що створення емігрантами симфонічного оркестру і музично-освітніх закладів у місті стали основними напрямками поглибленого процесу європеїзації музичної культури регіону і сприяли поширенню західних музичних традицій в Китаї.

Спробу здійснити «історичну реконструкцію процесу становлення симфонічного мистецтва в Китаї і розглянути творчу діяльність Харбінського симфонічного оркестру» намагається зробити в рамках статті Г.А. Дівеєва [14, с. 68]. Зосереджуючись на розкритті ролі російських музикантів-емігрантів у формуванні колективу, дослідниця на основі архівних документів і матеріалів періодичних видань аналізує основні етапи його становлення і творчі досягнення впродовж 1908-1945 рр. Підкреслюючи значимість Харбінського симфонічного оркестру як одного із ключових осередків західноєвропейського музичного мистецтва на території Китаю поряд із Шанхайською національною консерваторією [14, с. 70], авторка залишає поза увагою Шанхайський симфонічний оркестр, котрий протягом пів століття був центром розвитку західних оркестрових традицій у Китаї.

На матеріалі китайськомовних джерел розглядає маловідомі сторінки історії Харбінського симфонічного оркестру у дисертації та статті Ло Чжихуей [38, с. 126], який крім початкового етапу становлення колективу, пов'язаного із діяльністю російських музикантів, висвітлює його діяльність після від'їзду засновників. В 1950-ті роки склад оркестру зазнав докорінних змін, і замість російських музикантів їх місце зайняли «виключно місцеві музиканти», переважна більшість яких отримала професійну музичну освіту в Радянському Союзі [там само]. У статті зазначено, що найбільш радикальна реорганізація складу оркестру пройшла у 1957 р., коли було створено новий колектив шляхом об'єднання двох ансамблів пісні та танцю Харбіна і Хейлунцзяна. Таке злиття двох оркестрів дало змогу виконувати не тільки західну класичну музику, але й твори китайських композиторів. На жаль, автор не пояснює, чи входили до складу нового колективу виконавці на традиційних інструментах, які були основою фольклорних ансамблів пісні і танцю.

Особливостям становлення і розвитку концертного виконавства європейського типу у Китаї впродовж XX-XXI століть присвячена дисертація Ло Чжихуея, в якій автор досліджує сучасне концертне життя Піднебесної в контексті проблеми асиміляції [39, с. 5]. Здійснюючи екскурс в історію його розвитку, Ло Чжихуей вказує на значні відмінності між формами традиційного та західного музикування, які відрізняються за декількома параметрами, найголовнішим серед котрих є стилістичні відмінності музики усної традиції (народної) та західної професійної музики [39, с. 4]. Розкриваючи історичні етапи традиційного музикування дисертант підкреслює, що вже у XV ст. в Китаї «існувала розвинена концертна традиція з багатим репертуаром жанрів та наявністю національних стилістичних різновидів» [39, с. 26]. Однак, на початку XX століття розпочинається процес переходу від концертної музичної практики архаїчного зразка на західні форми музикування. Радикальні зміни та європейський вектор розвитку Китаю, робить висновок автор, сприяли тому, що процес європеїзації набув незворотних форм у всіх сферах життя народу, включаючи сучасну концертно-виконавську практику [39, с. 140-141].

Акцентуючи увагу на виключній ролі російських музикантів у європеїзації музичної культури Піднебесної, дисертант залишає поза увагою внесок західноєвропейських митців, котрі проявляли не меншу активність у розвитку музичної інфраструктури західного зразка, особливо у Шанхаї та Пекіні.

Питанням становлення професії диригента і розвитку симфонічного оркестрового виконавства в Китаї присвячена дисертаційне дослідження Чень Сидзе [82]. Розглядаючи основні етапи формування симфонічних оркестрів в країні, дисертант зосереджує увагу на колективах, склад яких представляли китайські музиканти. Перші спроби організації симфонічних оркестрів з місцевих виконавців, на думку автора, були здійснені у Шанхаї в 1936 р. китайським диригентом У Бочао, однак через війну з Японією колектив розпався [82, с. 29]. Це твердження Чень Сидзе не є беззаперечним, зважаючи на більш ранній період заснування вже згадуваного «китайського оркестру» Р. Хартом та симфонічного колективу Пекінського університету, організованого Сяо Юмеєм. Також у дослідженні розкривається процес підготовки китайських професійних диригентів у Московської консерваторії, із стін якої вийшли такі визначні митці як Лі Делунь і Хуан Сяотун. Дослідник наголошує, що саме їм належить провідна роль у популяризації симфонічної музики в Китаї і формуванні національної диригентської школи.

Основні віхи творчої діяльності Лі Делуня і його роль у популяризації європейської класичної музики достатньо повно аналізують у своїх публікаціях Олівер Чоу (Oliver Chou) і Шейла Мелвін (Sheila Melvin), котрі крім питань професійної кар'єри висвітлюють участь відомого диригента у формуванні культурної політики країни. Музичний критик О. Чоу на матеріалі особистого спілкування з Лі Делунем і серії інтерв'ю з ним створює більше, ніж розгорнутий життєпис творчої постаті митця. Фактично він представляє стислу історію розвитку симфонічного оркестрового виконавства Китаю, творцем якої був сам маестро [109]. Його надзвичайно насичена мистецькими подіями і політичними випробуваннями шестидесятирічна диригентська кар'єра стала прямим віддзеркаленням тих складних процесів, які відбувались в музичній

культурі країни у другій половині XX століття. Очолюючи чотири десятиліття Центральний симфонічний оркестр Китаю, який знаходився в прямому підпорядкуванні уряду, Лі Делунь як найбільш наближений до вищих ешелонів влади представник музичної еліти був глибоко інформований про основні деталі культурної політики керівництва держави і критично оцінював її. Зваженість і аргументованість суджень Лі Делуня щодо історичного минулого розвитку симфонічного оркестрового мистецтва в Китаї, представлені в статті Олівера Чоу, відображають реальну картину тих складних процесів, які відбувались в музичній культурі країни у другій половині XX століття, учасником яких був сам диригент.

В монографії Ш. Мелвін (S. Melvin) і Ц. Цзіньдонга (C. Jindong) «Рапсодія в червоному: як західна класична музика стала китайською» [147] постать Лі Делуня, як і інших відомих китайських музикантів (Ма Сіконг, Чжоу Сяоянь, Хуан Фейлі та ін.), розглядається в загальному контексті проникнення західної музики на терени Піднебесної. Автори, спираючись на прижиттєві інтерв'ю і особисті спілкування із представниками китайської музичної еліти, намагаються детально розкрити їх взаємовідносини із керівництвом країни та об'єктивно оцінити позитивні і негативні наслідки культурної політики КПК в різні історичні періоди. Важливе місце в монографії відведено одному із найбільш авторитетних державних діячів країни, очільнику уряду Чжоу Еньлаю. Його дружні відносини з Лі Делунем і опіка над Центральним симфонічним оркестром дозволили під час культурної революції зменшити її негативний вплив на діяльність колективу і зберегти його від закриття. Оцінюючи трагічні наслідки «реформаторських» ініціатив очільників культурної революції і роль дружини Мао Цзедуна Цзян Цин в цьому процесі, Лі Делунь розглядав їх діяльність як основну причину невдалого політичного експерименту у боротьбі за владу [147, с. 227]. У підсумках оцінки творчої діяльності Лі Делуня, який з юнацьких років захоплювався комуністичними ідеями і був членом КПК, автори роблять висновок: «Його рішучість довести, що можна любити класичну музику і залишатися революціонером, сприяла збереженню власного оркестру та

поширенню класичної та оркестрової музики серед мільйонів людей» [147, с. 338].

Серед публікацій важливих матеріалів документального характеру необхідно виділити «Звіт головного диригента Державного симфонічного оркестру СРСР М.П. Аносова про гастрольну поїздку оркестру до КНР» [52], в якому, крім підсумків творчого відрядження власного колективу, автор здійснює аналіз стану оркестрового мистецтва в країні і професійного рівня китайських симфонічних оркестрів. У своїх оцінках радянський диригент вказує на незадовільну підготовку оркестрових музикантів у місцевих навчальних закладах, що негативно впливає на кваліфікацію існуючих Пекінського і Шанхайського оркестрів [52, с. 427]. Для покращення виконавської майстерності китайських симфонічних оркестрів пропонується збільшення обсягів і напрямків допомоги радянських фахівців.

Важливими документальними джерелами для детального дослідження концертно-виконавської і фінансово-економічної діяльності сучасних китайських симфонічних оркестрів стали річні звіти Шанхайського і Гуанчжоуського оркестрів [181]. Їх вивчення дозволило визначити зміст музично-просвітницьких заходів для популяризації симфонічного мистецтва і розширення аудиторії слухачів, інтенсивність концертних виступів, ефективність роботи арт-менеджменту у плануванні репертуарної політики і досягненні економічної стабільності колективів, статистичні дані щодо рівня заповнення концертних залів та ін.

Проведений аналіз сучасних досліджень з обраної теми дисертації свідчить, що симфонічне оркестрове виконавство Китаю в контексті вестернізації та інтеграційних процесів в китайській музичній культурі залишається недостатньо вивченим, що актуалізує проблематику нашого наукового пошуку.

Висновки до першого розділу

Визначення сутності вестернізації у сучасному науковому дискурсі показує, що теоретичне обґрунтування цього феномену початково було пов’язане із дослідженням політичних, військових і соціально-економічних реформ Японії періоду реставрації Мейдзі. Їх успішне проведення завдяки послідовній модернізації всіх сфер життєдіяльності суспільства з використанням західного досвіду та передових технологій дозволило країні зайняти чільне місце серед провідних економік світу. В сучасному тлумаченні вестернізація розглядається як соціокультурне явище з диференціацією політичного, економічного, соціального і культурного типів. У трактовці змісту культурної вестернізації спостерігаються дві діаметрально протилежні позиції щодо характеру її протікання. Як позитивне явище культурна вестернізація сприймається при ненасильницькому характері прийняття західних ідей, цінностей і способу життя. Негативні наслідки культурної вестернізації більшість дослідників пов’язують із агресивною руйнацією культурної самобутності народу, нав’язуванням західного способу життя та його ціннісної системи, що характерно для колоніалізму. Серед інших критеріїв типології культурної вестернізації суспільства виділяється кількісний покажчик, що визначає обсяги переорієнтації (повна або часткова) на західні культурні традиції. По відношенню до китайської культури ці два напрями характерні для прихильників двох течій – тотальної і помірної вестернізації, боротьба між якими періодично розгорталась у різні періоди історії китайської культури.

У сучасних наукових розвідках феномену інтеграції увага дослідників зосереджена на таких важливих аспектах як виявлення специфіки протікання інтеграційних процесів в різних сферах життєдіяльності, зв’язок з євроінтеграційною політикою ЄС, а також визначення характеру взаємодії з глобалізаційними тенденціями у світовому культурному просторі, тощо.

Здійснений аналіз сучасних наукових досліджень феномену вестернізації, інтеграційних процесів і формування симфонічного оркестрового виконавства

Китаю свідчить про поширення західних музичних традицій у трьох напрямках: реформування системи загальної освіти і впровадження західних традицій викладання з використанням основ європейської теорії музики; популяризація симфонічного оркестрового інструментарію і використання західних форм музикування; формування системи професійної музичної освіти європейського зразка і підготовка інструменталістів та диригентів для симфонічних оркестрів.

Інтеграція західної музики в програми загальноосвітніх шкіл стала визначальним фактором у масовому поширенні європейських музичних традицій в суспільстві. Серед інших важливих чинників, котрі активізували процес вестернізації китайської музичної культури, як зазначає Р. Бікерс, були військові духові оркестри, регулярні виступи яких значно підвищили інтерес місцевого населення до західної музики. Однак ключовим моментом процесу усвідомленої вестернізації оркестрової культури Китаю, як наголошує К. Робінсон, стала діяльність оркестрової школи європейського типу Р. Харта для місцевих музикантів і сформований із китайських виконавців духовий і струнний склади оркестру.

У дослідженнях Хон Лун Янг, Лю Сю, Г. Дівєєвої, Ло Джихуей, Чень Сидзе, присвячених історії Шанхайського і Харбінського симфонічних оркестрів, визначається їх важлива роль у формуванні західної моделі музично-освітньої інфраструктури Півдня та Півночі Китаю і заснуванні Шанхайської та Харбінської консерваторій. Серед засновників системи професійної музичної освіти та ініціаторів впровадження європейських стандартів у підготовку виконавців виділяється Сяо Юмей, котрий одночасно виступав за збереження народних традицій і розвитку виконавства на китайських традиційних інструментах.

Симфонічне оркестрове виконавство Китаю все частіше стає об’єктом наукових розвідок сучасних дослідників. Разом з тим, при певній різноманітності тематики робіт все ще залишаються поза увагою питання становлення і розвитку китайського оркестрового виконавства у взаємозв’язку з процесами вестернізації та інтеграції в культурі Піднебесної, котрі докорінним

чином вплинули на вектори його розвитку. Панівне становище оркестру традиційних (китайських) інструментів, котре він зберігав впродовж тисячоліть у культурному просторі країни, в процесі вестернізації музичної культури було порушено. Поступове проникнення західного інструментарію в культурне поле країни відкрило нову епоху в її історії, пов’язану зі становленням симфонічного оркестрового виконавства і динамічним розвитком симфонічного оркестру, котрий згодом зайняв домінуючи позиції в національному музичному мистецтві та інтегрувався у світовий музично-культурний простір.

РОЗДІЛ 2
СТАНОВЛЕННЯ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА У XIX – ПОЧ. XX СТ. В КОНТЕКСТІ ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

Розглядаючи процес вестернізації музичної культури Китаю впродовж другої половини XIX і XX століть необхідно відзначити, що він відбувався на тлі надзвичайно складних політичних, військових та соціальними випробувань, котрі випали на долю китайського суспільства і призвели до його колонізації західними країнами та США. Давнє музичне мистецтво Китаю з його глибокими самобутніми традиціями, розвинутою системою інструментальних, вокальних і оркестрових жанрів «протягом тисячоліть розкривало та виражало страждання, смуток і радість народу» [172, с. 33]. Унікальність китайської музики полягає у самобутності її звуковиражальних засобів, власної ладової (пентатонної) системи та особливого способу поєднання музичних елементів у композиціях, здатних передати власні почуття, настрій та глибокий емоційний стан. Своєрідність стилістичних засобів, які відрізняють китайську музику від інших культур світу, були зрозумілими і доступними для китайських слухачів і забезпечувались естетичним досвідом, котрий передавався із покоління в покоління. Знання та здатність осмислити традиційні композиційні будови в музиці– це китайська музична грамотність, яка, як зазначає Лау Вай-Тонг (Lau Wai-Tong), базується на «пентатонній ладовій системі, властивій китайській музиці» [172, с. 33].

Перші спроби проникнення західних музичних традицій у закритий від чужорідних впливів культурний простір Піднебесної відбулись силами християнських місіонерів на рубежі XVI –XVII століть. Однак вони, набувши епізодичного характеру, не увінчались успіхом і торкнулись виключно верхівки китайської еліти – імператора, членів його родини і наближених вельмож (див. далі). Друга половина XIX і XX століття принесли країни не тільки загрозу європейського колоніалізму, але й відкрили шлях до проникнення західної

культури, яка поступово з наростаючою динамікою поширювалась на Півдні і Півночі Китаю.

Середина XIX століття стала важким випробуванням для Піднебесної. Поразка династії Цін в Опіумній війні (1840-1842) і кабальний Нанкінський договір (1842), згідно з яким Китай поступився островом Гонконг і надав англійцям безпрецедентні торговельні переваги, був першим із низки угод, які уряд підписав із західними країнами[3]. Опіумна війна стала переломним моментом в історії міжкультурних зв'язків Китаю та Заходу. До Опіумної війни християнська місіонерська діяльність здійснювалася під контролем китайського уряду і провадилась на базі міжурядових угод про культурні обміни. Після війни країна втратила суверенітет, що стало початком культурної експансії імперіалістичних держав через релігійні комунікації, політичний контроль, економічну експлуатацію та військове вторгнення [117, с. 252]. Нанкінський договір відкрив доступ Великобританії, а пізніше і країнам західної коаліції (Франція, США) не тільки до портів, що, в свою чергу, сприяло активізації процесів вестернізації соціокультурного простору Китаю.

Екстенсивного характеру набувають ці процеси на зламі XIX і XX століть, коли після розгрому Повстання боксерів (1900) за Пекінським протоколом країна фактично втратила незалежність і була розподілена європейськими державами, Японією та Росією на сфери впливу. Намагання захистити свою культурну ідентичність від зростаючого впливу західних протестантських і християнських місіонерів, запобігти європейській та японській колонізації змусило китайське суспільство та уряд шукати шляхи до самозміцнення через проведення економічних, політичних та культурних реформ. Основним гаслом на шляху подолання всіх негативних наслідків поразки і спротиву країнам військової коаліції став заклик до засвоєння здобутків західної цивілізації для збереження і зміцнення власної культури і економіки: «вчитися у Заходу, щоб боротися проти Заходу» [104, с. 22].

[3] За умовами договору Китай повинен був виплатити Великобританії величезну на той час контрибуцію (близько 21 мл. дол.) і відкрити для іноземної торгівлі п'ять портів (Кантон Амой, Фучжоу, Нінбо і Шанхай).

Протягом другої половини XIX століття представники прогресивних сил Китаю все активніше почали виступати за вивчення західних технологій, культури, європейських мов. На початку 1860-х років розпочинається поступовий рух у напряму модернізації країни, основними векторами якого повинні були стати: індустріалізація, перебудова та зміцнення армії, реформа освітньої системи і розширення кількості навчальних закладів. Всі перетворення повинні були здійснюватися на технологічних і економічних засадах, сформованих західною цивілізацією, шляхом їх перенесення і адаптації на місцевому ґрунті [205, с. 3-4]. Тільки в такий спосіб можна було досягти певних зрушень у технічному і культурному розвитку та стабілізації в соціально-політичних відносинах, а також подолати те величезне відставання між заходом і Китаєм, яке, за словами Сяо Юмея (Xiao Youmei), сягало п'ятсот років [206, с. 41].

Західна музична культура, котра в другій половині XIX – початку XX ст. знаходилась на одній з вершин свого розвитку, захопила китайських музичних реформаторів. У характеристиці європейського інструментарію, яку дав популярний китайський композитор і директор Шанхайської консерваторії Хе Лютін (He Luting)[4], західні музичні інструменти прирівнюються до літаків, в той час як китайські – до кінських возів [194, с. 20]. В такому жорсткому і непатріотичному, на перший погляд, вислові авторитетного музиканта, відображена абсолютно об’єктивна картина тих технічних, акустичних і звукодинамічних переваг, якими відрізнявся європейський академічний інструментарій від традиційного китайського. Подібні відмінності можна було

[4] Хе Лутін (1903-1999) – відомий китайський композитор, творча активність якого припадає на першу половину XX століття. Його наставником у класі композиції Шанхайської консерваторії певний час був знаний російський композитор Олександр Черепніна, котрий високо оцінював творчий потенціал учня. Спеціалізуючись у жанрі кіномузики Хе Лутін досить швидко завоював популярність серед широкої аудиторії поціновувачів. Після перемоги комуністів у Громадянській війні Хе Лутіна було призначено директором Шанхайської консерваторії, однак, згодом, під час культурної революції його було репресовано через прогресивні, прозахідні погляди, зокрема захопленістю музикою К. Дебюссі. Хе Лутіна вважають одним із найбільш сміливих та ідейно переконаних митців, котрих навіть фізичні тортури не заставили відмовитись від своїх прогресивних переконань. Після закінчення культурної революції у 1976 р. Хе Лутіна було поновлено на посаді директора Шанхайської консерваторії. Він також отримав можливість із творчими відрядженнями відвідувати зарубіжні країни. Сьогодні Великий зал Шанхайської консерваторії носить його ім’я.

легко відшукати у будь-якому регіоні азійського, африканського американського і європейського континенту, якщо порівнювати класичні інструменти симфонічного оркестру із традиційним (народним) інструментарієм окремих національних груп. На відміну від європейського інструментарію, який пройшов великий шлях від античних авлоса, ліри і гідравлоса до флейти, арфи і органа, у китайській інструментальній музичній культурі весь існуючий і затребуваний інструментарій духових, ударних і струнних представляли конструкції, які впродовж тисячоліть не знали змін. Закритість музично-культурного простору, яка спостерігалась у Китаї впродовж тисячоліть, сприяла збереженню і величезного інструментарію в його первісному вигляді, і виконавських традицій, які століттями передавались із покоління в покоління. Однак, крім позитивних наслідків для національної музичної культури вона мала й негативні, тому що стала на заваді створення значно досконаліших музичних інструментів і зупинила процес розвитку практично всіх жанрів музичного мистецтва, залишивши їх у тому вигляді, в котрому вони перебували на ранніх історичних етапах свого становлення[5]. В той же час західна музична культура, яка активно почала поширюватись країною через культуротворчу діяльність іноземців, поступово створює нову об’ємну складову культурного простору Китаю.

2.1 Вестернізація культурного простору Шанхая

Аналіз процесу вестернізації музичного мистецтва в Китаї дозволяє виявити неоднорідність його протікання у різних регіонах країни. Найбільш помітний вплив на його хід відчувається в південних районах з центром у Шанхаї. «Культурна окупація» міста після заключення Нанкінського договору не передбачала будь-якого втручання у традиційний музично-культурний

[5] Подібна ситуація була характерна не тільки для Китаю, вона спостерігалась і продовжує зберігатись по сьогоднішній день в багатьох східних регіонах, включаючи сусідню Індію і особливо мусульманські країни Азії та Африки. Оберігаючи вікові музичні традиції і самобутність національних культур такі країни значно сповільнювали природно-історичний процес розвитку власного музичного мистецтва.

простір Піднебесної і носила локальний характер, обмежуючись правом іноземних адміністрацій на створення комфортних умов для проживання своїх громадян у відокремлених кварталах і забезпечення необхідного музичного середовища європейського зразка для проведення культурного дозвілля. У напівколоніальному Шанхаї, при фактично закритому для китайських громадян статусі кварталів-концесій Англії, Франції та США[6], формування відповідної музично-виконавської інфраструктури здійснювалось автономно.

Сфера дозвілля в західному секторі Шанхаю розвивалась у трьох основних напрямках: спорт, театр і музика. Саме в такому порядку розміщує популярність захоплень європейців M. Sinclair вказуючи, що в місті було багато спортивних клубів, які охоплювали різні види: плавання, вітрильний спорт, веслування, теніс, фехтування, бокс, більярд, боулінг і багато інших [163, с. 363]. Менше на ранніх етапах було аматорських драматичних гуртів і музичних самодіяльних колективів.

Для всебічного і об’єктивного висвітлення процесів, пов’язаних із європеїзацією музично-культурного простору Шанхаю, потрібно враховувати демографічну структуру його населення. Не дивлячись на важливе значення функцій, котрі забезпечували європейцям стратегічні позиції на китайському плацдармі і виконання яких було покладено на представників західної коаліції, їх фізична присутність у Шанхаї – центрі торгово-економічних зв’язків між Заходом і Сходом, була достатньо скромною. Якщо спиратись на статистичні дані, то станом на 17 листопада 1843 р., коли офіційно відкрився шанхайський порт, у місті з населенням близько 200 тис. було зареєстровано лише 26 іноземців [208, с. 5]. Через три роки у 1846 р. їх кількість збільшилась до 120 осіб [125, с. 2]. У 1851 р., як свідчила щотижнева газета «North China Herald» про результати проведеного британцями перепису, чисельність іноземців складала всього 256 осіб[7]. Подвоєння кількості європейців спостерігається

[6] Британське поселення було засновано в 1845 р., американське у 1848 р., а роком пізніше у 1849 році було створено французьке. В 1863 р. британці та американці об'єдналися, щоб заснувати муніципальну раду міжнародного поселення.

[7] North China Herald, 3.V. 1851.

тільки у 1859 р., коли в місті проживали 495 чоловіків та 74 жінки із європейських країн[8].

Розміщення в Шанхаї європейського військового контингенту чисельністю 1850 осіб, за результатами перепису 1865 р. свідчить про збільшення загальної кількість європейців до 2100 осіб[9]. Через 16 років у 1881 р. в місті, за повідомленням англійського консульства, проживало 2767 європейців, які представляли 0,9 % від всього населення Шанхаю, в котрому на той час налічувалось 302767 осіб [100, с. 445]. Навіть у 1900 році, коли загальна чисельність жителів міста досягла одного мільйона, частка іноземців, за твердженням Гонг Хонгю, складала скромну цифру 7396 осіб [192, с. 87]. У порівнянні до всіх містян в попередніх переписах у процентному співвідношенні кількість європейців впала до 0.73%. Вказана статистика переконливо свідчить, що багатонаціональна західна діаспора, яка забезпечувала стратегічні торгово-економічні зв'язки Заходу з Китаєм, представляла досить малу частку населення Шанхаю.

Перші кроки формування музично-культурного середовища західного зразка у Шанхаї, як свідчать періодичні видання[10], в котрих зафіксовані короткі повідомлення про концертні виступи місцевих виконавців-аматорів із іноземних секторів і музикантів-гастролерів, проходили у непростих умовах дефіциту професійних виконавців і мали спонтанний характер. Порівнюючи регулярність проведення театральних вистав і концертів музикантів Дж. Хаан (J.H. Haan) вказує на значно більшу кількість драматичних спектаклів [126, с. 170]. Виступи інструменталістів та вокалістів проходили у Шанхаї значно рідше. Основними виконавцями музичних творів були місцеві самодіяльні музиканти, військові оркестри 67-го британського та 101-го французького полків, а також гастролери-

[8] North China Herald, 21. I.1860.

[9] North China Herald, 1. IV.1865.

[10] Серед найбільш важливих видань, які є основним джерелом у дослідженні музично-культурного життя Шанхаю 1850-1860 рр. вважається щотижневик «Північно-Китайський вісник» (North China Herald), котрий було засновано у серпні 1850 р. Газета «Щоденні новини Північного Китаю» (North China Daily News) почала виходити у 1864 р., однак збережені копії датуються лише липнем 1866 р. Також впродовж 1862-1869 рр. видавались «Шанхайські записки» (Shanghai Recorder) та «Шанхайські комерційні записки» (Shanghai Commercial Record), які збереглись в обмеженій кількості.

професіонали. Очевидно, що Дж. Хаан залишив поза увагою замітку дописувача щотижневика «North China Herald», котрий в березні 1861 року повідомляв про регулярні виступи оркестру 101-го полку, які відбувались «кожної неділі і четверга (якщо дозволяла погода) між 3 та 4 годиною»[11]. Рідше в газетних анонсах зустрічались короткі об'яви про концерти духового оркестру 67-го британського піхотного полку та Рейнського духового оркестру, до яких запрошувались аматори-солісти. Описуючи атмосферу в англійському секторі Шанхаю, британський історик Р. Бікерс підкреслював її європейський характер: «Це було місто в Китаї, але з оркестром, який влітку вечорами грав тиху музику в англійському стилі у саду…» [95, с. 39]. Їх репертуар складали популярні вальси, польки, марші, арії із опер та інші твори, котрі входили в традиційні програми літніх садових концертів духового оркестру і були доступні для широкої аудиторії слухачів.

Справедливість зауважень Дж. Хаана щодо рідких концертів музикантів у місті в значній мірі стосується сольних і камерних виступів інструменталістів та вокалістів, котрі не часто з'являлись перед жителями європейської частини міста – шанхайландерами[12]. Серед виконавців, чиї імена найчастіше згадуються в коротких газетних рецензіях середини XIX століття, виділяється піаніст, професор Шонбрун [13] Не дивлячись на періодичну участь професора в концертних програмах як соліста та акомпаніатора, його виступи оцінювались місцевими критиками досить стримано. На конкретні недоліки у виконавській техніці соліста звертає увагу репортер місцевої газети, зауважуючи: «Хоча пан Шонбрун із задоволенням виконав кілька творів, нам не вистачило цієї точності,

[11] North China Herald, 16. III.1861.

[12] Шанхайландерами або шанхайлендерами (анг. Shanghailander) називали жителів Шанхаю, які проживали з середини XIX століття до приблизно 1950 року в європейських секторах міста. Китайську частину населення називали шанхайцями. Р. Бікерс розглядає шанхайландерів як найбільш впливову британську громаду в Китаї, котра мала політичний та військовий контроль у центрі міста до кінця 1930-х років. Вони активно намагалися дотримуватися власної політики та впливати на політику британського та інших іноземних урядів.

[13] Ім'я музиканта Шонбруна, як і більш повну інформацію про нього, не вдалось встановити.

блискучої і чіткої пальцевої техніки і особливо загальної обережності у фіналі, які характеризують справжнього майстра цього інструменту»[14].

Така вимогливість критика до виконавської техніки професора Шонбруна, можливо, була пов'язана із значно успішнішими виступами попередніх піаністів, котрі хоча й рідко, але з'являлись перед шанхайськими любителями музики. Про вражаючу техніку молодої леді, яка закінчила Паризьку консерваторію і вперше була представлена поціновувачам фортепіанної музики, із захопленням повідомляв кореспондент «North China Herald» у лютому 1852 року. Особливе враження на нього справили віртуозність, чіткість артикуляції і неповторне туше. Її стиль, підкреслює він, «характеризується тією блискучістю і виразністю, які виділяють виконавців тієї столиці [Парижа]»[15].

Не менш захоплюючою стала зустріч європейців Шанхаю з іншим вихованцем Паризької консерваторії, мультиінструменталістом Алі Бен-Су-Аллі (Ali Ben-Sou-Allé)[16], який вперше 19 вересня 1856 р. презентував меломанам міста саксофон і його різновиди. Створений видатним бельгійським музикантом і винахідником Адольфом Саксом новий інструмент, котрий ще рідко звучав у європейських столицях, успішно був продемонстрований у Шанхаї, де музикант зупинився по дорозі в Австралію. Не обмежуючись шанхайськими концертами, Алі Бен-Су-Аллі впродовж серпня і жовтня 1856 р., як свідчила гонконгська «China Mail», з метою популяризації саксофона в Китаї

[14] North China Herald, 12. III. 1859.
[15] North China Herald, 28. II. 1852.
[16] Справжнє прізвище французького музиканта Ж.Б. Соуаль (Jean-Baptiste Soualle, 1824-1899), його зміна на арабський варіант Ali Ben-Sou-Allé відбулась після перебування в країнах Південно-Східної Азії, Індії, Китаю і прийняття ісламу. В Паризькій консерваторії Ж.Б. Соуаль навчався грі на кларнеті у класі відомого професора Г.-Л. Клозе, котру успішно закінчив у двадцятирічному віці, отримавши в 1844 році першу премію на конкурсі Паризької консерваторії. Пізніше він опановує новий інструмент – саксофон і починає його активно популяризувати, гастролюючи по острівних країнах Південно-Східної Азії, Австралії, Індії, Китаю і виступаючи в таких великих містах як Шанхай, Сідней, Маніла та ін. Під впливом вражень від східної музики він створює низку власних композицій для саксофона, котрі ввійшли в його колекцію «Королівський альбом». Ім'я Алі Бен-Су-Аллі як виконавця-саксофоніста стало більш відомим в Європі після його виступу у 1864 році із сольний концертом в Лондоні перед принцом Уельським, а пізніше, перед родиною французького імператора [141].

не менше чотирьох раз виступав у Кантоні (Гуанчжоу) і Гонконзі[17]. Його слухачами були не тільки вихідці із Європи, але й місцеві любителі музики.

Концерт Алі Бен-Су-Аллі у Шанхаї став справжнім відкриттям для багатьох місцевих любителів музики, котрі, однак, неоднозначно оцінили і самі інструменти, і концерти митця. У програмах виступів та анонсах для нових інструментів використані назви «тюркофон» (turkophone) і «тюркофоніні» (turkophonini)[18], а не саксофон та його різновиди.

Підкреслюючи значимість події кореспондент сенсаційно заявляв на сторінках «North China Herald»: «Сьогодні ввечері відбувся перший справжній концерт в історії поселення» [126, с. 198]. Перераховуючи широку сферу використання інструмента і всі досягнення Алі Бен-Су-Аллі на європейських сценах, автор одночасно досить критично оцінює якість звучання «тюркофона» (альтового саксофона) і чистоту інтонації в «окремих нотах», а на закінчення робить достатньо різкий висновок, називаючи його «…взагалі недосконалим інструментом»[19]. Намагаючись обґрунтувати власну позицію, він вказує, що перераховані недоліки, можливо, були пов'язані із невдалим використанням цього інструмента в програмі лише цього концерту, через що не було «іншої можливості судити про якість виконання протягом одного вечора»[20].

Значно вище під час виконання варіацій були оцінені виконавська майстерність Алі Бен-Су-Аллі і звуковиражальні можливості «тюркофоніні» (саксофон сопраніно), котрий характеризується як «безумовно найдосконаліший і найприємніший із обох інструментів» [126, с. 199].

Згадані короткі рецензії на концерти європейських виконавців засвідчують високий професійний рівень музичних критиків, котрі не завжди «гостинно» поводились із заїжджими гастролерами, намагаючись об'єктивно

---

[17] В «China Mail» були опубліковані повідомлення про концерти Алі Бен-Су-Аллі 7, 14, 21 серпня і 16 жовтня 1856 року.

[18] Нові назви інструментам А. Сакса Ж.Б. Соуаль, можливо, дав після незначних власних вдосконалень, додавши октавний клапан і внісши окремі зміни в клапанну механіку нижнього регістру. Насправді це були альтовий саксофон і різновид сімейства – сопраніно. Сама назва «тюрко», очевидно, пов'язана із турецьким корінням музиканта [126, с, 198].

[19] North China Herald. 20. VIII. 1856 p.

[20] Там само.

оцінити майстерність митців із Старого Світу. Високу професійну обізнаність анонімного музичного критика «North China Herald» підтверджує також дискусія, яка розгорнулась на сторінках газети після виступів паризького саксофоніста. У замітці від 27 вересня 1856 р. дописувач стверджував, що відгук репортера на концерт Алі Бен-Су-Аллі і правильність його суджень щодо досконалості нових інструментів, обговорювались в «модному середовищі» шанхайських любителів музики і не ставились під сумнів. Знаючи його «високі досягнення як музиканта», більшість погоджувалась з думкою критика [126, с. 199].

Виступи Алі Бен-Су-Аллі в Шанхаї та їх оцінка музичною критикою і місцевими меломанами засвідчують, що, незважаючи на величезну віддаленість від європейських і американських культурних центрів, жителі європейських кварталів міста мали змогу знайомитись з новими явищами в інструментальному виконавстві і належним чином оцінити їх.

Серед концертів інших виконавців, котрі відвідували європейські поселення міста, в газетних публікаціях зустрічається також ім'я учня Н. Паганіні, італійського скрипаля Агостіно Роббіо (1840-?), виступ якого відбувся 28 грудня 1861 року[21]. Критик дав високу оцінку майстерності митця, який «дуже зачарував свою аудиторію силою та почуттям, з якими він виконав прекрасну Арію "Casta Diva" з "Норми"»[22]. Одночасно не залишилась поза увагою дописувача заміна неякісного інструмента, названого «вмираючим фортепіано», у супроводі якого пройшов попередній концерт А. Роббіо, на новий прекрасний «Broadwood», котрий «дякуючи прекрасній грі акомпаніатора звучав чудово» [126, с. 212].

З іменем А. Роббіо також пов'язують перше виконання творів Л. Бетховена в Китаї [192, с. 92]. В зазначеному концерті він разом із місцевими аматорами виконав Тріо для скрипки, альта і віолончелі Es dur op. 3, котре було високо оцінено чисельною публікою, що відвідала вечірній виступ музиканта.

[21] «Signor Robbio's Second Concert». North China Herald. 28 December, 1861.
[22] North China Herald. 28. XII. 1861 p.

Шанхайські музиканти-любителі зуміли стати достойними партнерами професійного концертуючого скрипаля, що свідчить про достатньо високий рівень аматорського виконавства у Шанхаї. Підтвердженням тому також є виконання цього ж тріо німецького композитора за участю тільки шанхайських музикантів-любителів, про що повідомляла пізніше у своїх оглядах «North China Herald»[23].

В культурному середовищі європейських поселенців Шанхаю крім публічних концертів для широкого загалу слухачів певне місце займала і діяльність музичних салонів, котрі організовували окремі любителі класичної музики. Серед них виділялись музичні вечори, які влаштовувала у своєму особняку А.К. Хойкенсвельд-Слагек (A.J.M.C. Heukensveld-Slaghek, 1827-1876) – дружина генерального консула Нідерландів у Шанхаї Т. Круса (Th. Kroes,1822-1889). Про її піаністичну майстерність і щиру гостинність, яку вона проявляла під час проведення камерних концертів, досить детально згадує у своїх листах один із їх відвідувачів, французький пейзажист Ж. А. Зубер. Він зазначає, що у програмах концертів звучали здебільшого твори Моцарта та Бетховена, в той час як «футуристична музика була майже виключена … Так мудро вони вирішили займатися лише класичним мистецтвом» [191, с. 38].

Значні відстані, які відділяють міжнародний торгово-економічний центр Піднебесної від Старого і Нового світу, у другій половині XIX ст. були однією із суттєвих перешкод для міжкультурних зв’язків між Заходом і Сходом. Серед європейських і американських музикантів не так часто з’являлись сміливці, котрі наважувались здійснити азіатський концертний тур із непевними фінансовими перспективами. Серед тих, хто зміг прийняти непросте рішення не тільки відвідати напівколоніальний мегаполіс із концертами, але й відправитись для того, «щоб прожити у Шанхаї до кінця своїх днів», виділяється «стійкий і трохи ексцентричний інтелігент» Жан Ремюза [126, с. 170]. Саме йому судилося здійснити ряд важливих кроків, долучившись до формування музичної

[23] “Amateur Concert in Aid of the Lancashire Relief Fund”. North China Herald, April 18, 1863, p. 62.

інфраструктури європейського поселення Шанхаю, котра в подальшій перспективі стала фундаментом для розвитку симфонічно-оркестрової культури Китаю.

Творча діяльність Жана Ремюза до переїзду в Китай була пов'язана із французькими та англійськими оркестрами, в яких він зарекомендував себе як талановитий флейтист-віртуоз. Саме так характеризує його в авторитетному енциклопедичному виданні «Biographie universelle des Musiciens» Ф. Фетіс, виділяючи феноменальні здібності митця, що дозволили йому вже в сімнадцятирічному віці отримати першу премію на конкурсі Паризької консерваторії і успішно закінчити навчання у класі професора Ж.- Л. Тюлу [118, с. 229]. Приїзд Ж. Ремюза до Шанхая значно пожвавив не тільки концертне життя мегаполісу, в якому він сам стає активним учасником виступів перед городянами, але й спряв пошуку більш активних форм організації музично-культурного дозвілля шанхайців.

Рідкі концерти, якими заїжджі музиканти впродовж двадцятирічного періоду існування європейських поселень не так часто радували місцеву еліту, вже не задовольняли її музично-естетичні запити. Потрібен був новий підхід до формування відповідної концертно-організаційної структури, котра б забезпечувала регулярне проведення виступів музикантів. Такі пропозиції неодноразово озвучувались раніше. Музиканти-любителі закликали створити у Шанхаї вокальну або інструментальну асоціацію для проведення концертів за передплатою, аргументуючи їх потребу тим, що ніде немає стільки талановитих музикантів-аматорів, майстерність яких «неможливо публіці ніде краще оцінити, ніж під час їх виступу»[24].

Акцент на необхідності створення любительських музичних асоціацій для активізації концертно-виконавської діяльності місцевих аматорських колективів та окремих музикантів, безумовно, відкривав можливість не тільки для організації виступів. Значно більшу роль музичні співтовариства, котрі згодом

[24] North China Herald, 28. II. 1861; 27. 12. 1861.

появились в європейських концесіях Шанхаю, відіграли у наданні музично-освітніх послуг, котрими все частіше стали користуватись європейці для підвищення свого культурно-освітнього рівня, наповнення власного дозвілля та музичного виховання дітей і юнацтва.

З появою Ж. Ремюза в Шанхаї значно пожвавлюється концертне життя міста, в якому він приймає безпосередню участь як флейтист[25]. Про його сольні виступи в Шанхаї (10 травня 1866 р) та Макао (3 та 17 червня 1866 р.) збереглись повідомлення місцевих газет[26]. Партнерами флейтиста виступають відомі в Європі і авторитетні в Шанхаї музиканти – британський органіст та піаніст Г. Б. Фентум (G. B. Fentum)[27] і голландський скрипаль і піаніст Й.Х. Ібург (J.C. Iburg)[28], з якими він провів багато сольних та ансамблевих концертів [192, с. 91]. До концертної діяльності Ж. Ремюза також долучає свою доньку (співачку) і створює сімейний дует, про успішні виступи котрого неодноразово повідомляла місцева газета.

Крім проведення камерних концертів для широкої аудиторії Ж. Ремюза також приймає участь у музичних салонах, котрі організовувала піаністка А. К. Хойкенсвельд-Слагек. Разом із скрипалем Кнопом та віолончелістом Бове і хазяйкою салонів він входив до складу квартету, який вважався основним виконавським колективом на музичних вечорах для обмеженого кола гостей-меломанів.

Сольні та ансамблеві виступи Ж. Ремюза в Шанхаї та ближніх регіонах представляють лише одну грань його багатобічної творчої діяльності як

---

[25] Відомо, що в 1837-1840 рр. під час проведення в Паризькій консерваторії гострих дебатів щодо впровадження флейти Т. Бьома у навчальний процес закладу Ж. Ремюза, як і його професор Ж.Л. Тюлу, були непримиримими противниками нової конструкції німецького майстра. Згодом у 1859 році Ж. Ремюза несподівано змінює свою позицію щодо нової моделі інструмента і освоює її [28, с. 265]. Цікаво, що у 1869 році Шанхайським філармонічним товариством було замовлено виготовлення золотої конструкції флейти Бьома у відомій французькій фірмі «L. L./LOUIS-LOT/ PARIS», яка пізніше була подарована митцю [138, с. 190].

[26] Boletim do Governo de Macao 4.VI.1866; 18.VI.1866.

[27] Ім'я британця Г. Б. Фентума (1843-1914) відоме завдяки його виконавській діяльності як органіста в Сінгапурі, Китаї та Австралії. До Шанхаю він прибув у 1872 р. із Сінгапуру, намагаючись змінити клімат для покращення здоров'я. Тут він служив органістом у соборі Святої Трійці [121].

[28] Й. Х. Ібург відомий як вчитель і настройщик фортепіано в Шанхаї. В окремих дослідженнях Й.Х. Ібург вказується також як скрипаль, який виступив в ансамблі із Г. Б. Фентумом (фортепіанне тріо до мінор, ор.1 № 3 Л. Бетховена) [121].

диригента, композитора[29], музичного продюсера і музиканта-просвітителя. Необхідний досвід такої різноспрямованої практики він отримав ще перебуваючи на батьківщині, організувавши в 1863 р. у своєму рідному місті Бордо оркестр для виконання популярної і класичної музики [154, с. 838], з концертами якого виступав до від'їзду в Китай. Тому прибувши у далекий Шанхай, він намагається запропонувати європейській спільноті міста вже апробовану модель інфраструктурного музичного проекту. Для цього він ініціює створення в кінці 1866 р. – на початку 1867 р. «Шанхайського філармонічного товариства» і «Асоціації духової музики»[30], одним із основних завдань яких була «організація щомісячних концертів в прохолодну пору року» [192, с. 91]. Дещо скромні плани недавно прибулого із Старого Світу французького музиканта пояснюються тим, що при сприятливих погодних умовах музичний «вакуум» заповнювався садовими концертами музикантів військових духових оркестрів, розквартированих у місті. Вони достатньо часто виступали у літньому саду, пропонуючи популярний і доступний для місцевої публіки репертуар. Тому Ж. Ремюза, спираючись на власний досвід виконавця та організатора, намагається заповнити існуючу лакуну в музично- культурному просторі міста.

Під час підготовки концертів необхідно було враховувати запити містян, котрі, як повідомляв місцевий критик, «…не хочуть сидіти майже дві години, щоб слухати виступ на скрипці, яким би майстерним не було виконання на інструменті»[31]. Через те Ж. Ремюза залучає до концертів як інструменталістів, так і вокалістів. Однак обмаль професійних музикантів у Шанхаї вимагала запрошення до участі у виступах і талановитих аматорів, серед котрих виділялись співаки [126, с. 170].

---

[29] Всього, як зазначає К. П'єр (C. Pierre), Ж. Ремюза написав близько 80 творів переважно для флейти, які часто виконував у своїх концертах. [154, с. 838]

[30] Такий приблизний період започаткування «Шанхайського філармонічного товариства» та «Асоціації духової музики» без уточнення конкретної дати приводяться газетою North China Herald в некролозі, розміщеному 11 вересня 1880 після смерті Ж. Ремюза. В інших публікаціях вказується більш ранній час заснування філармонічного товариства.

[31] North China Herald, 01. X. 1864.

Не обмежуючись власними сольними та камерно-інструментальними виступами Рамюза, як і раніше в Бордо, прагне створити оркестр. Спираючись на існуючий контингент музикантів військових оркестрів він для проведення концертів формує компактні інструментальні колективи. Інколи їх учасниками ставали не тільки місцеві військові оркестранти, але й музиканти кораблів військово-морського флоту, які перебували в порту Шанхаю. Одним із прикладів такої творчої співпраці став концерт музикантів військових моряків США, з котрим Ж. Рамюза виступив у червні 1873 р., представивши шанхайландерам популярний репертуар із окремих оперних арій і оркестрових творів Д. Обера, В. Белліні, Г. Фармера та інших композиторів-сучасників. Цьому незвичному для слухачів західних кварталів концерту «об'єднаних військово-морських і місцевих аматорських сил» під орудою Ж. Ремюза дописувач газети «North China Herald» присвятив спеціальну замітку, окремо виділивши в заголовку ім'я музиканта-організатора[32].

Як виконавець флейтист, диригент, музикант-просвітник і організатор музично-культурного життя західних концесій Шанхаю Ж. Ремюза вражає своєю активністю і менеджерським хистом. Знаходячись віддалено від європейських культурних центрів, при обмеженій кількості професійних музикантів він прагне створити повноцінний муніципальний оркестр, котрий забезпечував би музично-культурні потреби міста, замість тимчасових інструментальних ансамблів, з якими йому доводилось періодично виступати у супроводі театральних вистав. Завдяки енергійним діям і наполегливості Ж. Ремюза вдається організувати духовий оркестр, основний склад якого представляли аматори, та підготувати насичену концертну програму із творів композиторів класиків і сучасних авторів популярної музики. Активізації концертів оркестру сприяло офіційне обрання Ж. Ремюза 26 вересня 1874 року керівником самодіяльного колективу «Шанхайський волонтерський духовий оркестр» [192, с. 92]. Фактично з цього часу починається динамічний процес

[32] M. Resusat's Concert. North China Herald. 21 June, 1873.

розвитку інструментально-оркестрового осередку Шанхаю під орудою його творчого натхненника. Незважаючи на отриманий у Бордо великий досвід організаційно-оркестрової і диригентської діяльності, Ж. Ремюза був змушений вести постійний пошук нових форм роботи із самодіяльними музикантами. Скромність виконавських ресурсів інструменталістів Шанхаю обумовлювала залучення професійних музикантів для підвищення виконавського рівня колективу. Саме такі вимоги він ставить перед представниками «Шанхайського товариства інструменталістів», пропонуючи запросити до оркестру «одного або двох професійних музикантів і прийняти рішення про регулярне проведення репетицій раз на тиждень» [там само]. Однак, у музикантів не завжди була можливість дотримуватись навіть такого скромного графіку проведення репетицій. Через відсутність необхідного приміщення для проведення занять оркестру Ж. Ремюза в окремих випадках використовував власні апартаменти.

Наполегливість диригента і зацікавленість учасників оркестру у підвищені виконавського рівня та укріпленні його популярності серед шанхайців залишались основними стимулюючими факторами для самодіяльних музикантів. Незважаючи на несприятливі умови репетиційної роботи Ж. Ремюза періодично виступає з колективом перед городянами із різноманітним репертуаром, до якого він крім традиційних вальсів, польок, галопів включає окремі номери із опер (увертюри, арії) та частини симфоній, що вимагало долучення інструменталістів струнної групи. Зокрема, на одному із концертів у лютому місяці 1874 р., як свідчила газета «North China Herald», прозвучало Allegro із Восьмої симфонії Л. Бетховена, що, на думку кореспондента, можна вважати великим досягненням аматорів-оркестрантів. Основну заслугу в тому, що «надзвичайно складний симфонічний твір був представлений шанхайцям на концерті», дописувач віддає невтомному Ж. Ремюза, котрий зумів згуртувати колектив для плідної роботи і досяг поставленої мети[33].

[33] “The Philharmonic Concert”. North China Herald, February 12, 1874.

Велика плинність музикантів-аматорів і відсутність належних умов для репетиційної роботи незабаром стали причиною припинення діяльності оркестру. І знову, завдяки величезним зусиллям Ж. Ремюза за підтримки «Філармонічного товариства» оркестр вдається відновити. Наприкінці 1875 р. відбувся перший концерт старого-нового колективу, який виконав Другу симфонію Л. Бетховена та Увертюру з опери «Оберон» К. М. Вебера [191, с. 39]. Концертмейстером оркестру в цьому концерті виступав вже згадуваний нідерландський скрипаль і піаніст, випускник Брюсельської консерваторії Дж.Ч.Х. Ібург. Необхідно зазначити, що він, як і Ж. Ремюза, активно підтримував ідею створення муніципального оркестру і надавав всю необхідну допомогу своєму колезі. Відомо, що Ібург під час перебування в Шанхаї давав уроки гри не тільки на фортепіано, але й на скрипці, і в такий спосіб здійснював підготовку майбутніх оркестрантів[34].

Серед творів, які включає Ж. Ремюза в репертуар оркестру, зустрічаються й інші опуси Л. Бетховена, зокрема, увертюри «Егмонт» і «Фіделіо», а також симфонії В. А. Моцарта та інших композиторів. Саме музика композиторів-класиків була більш близькою диригенту, про що писав раніше його сучасник, французький пейзажист Ж. А. Зубер [191, с. 38].

Підсумком наполегливої багаторічної праці Ж. Ремюза стало заснування Шанхайського громадського духового оркестру (Shanghai Public Band), про що було офіційно оголошено на концерті, який висвітлювала 8 січня 1879 року «North China Daily News». Обґрунтовуючи необхідність його створення, в протоколі міської ради Шанхаю вказується, що основна діяльність оркестру повинна бути спрямована на надання послуг під час проведення волонтерських парадів. Таке офіційне формулювання, скоріше за все, було необхідне для акцентування уваги членів муніципальної влади на важливості представницьких функцій оркестру під час проведення святкових урочистостей

[34] На початку 1880-х років Дж. Ч.Х. Ібург демонстративно покинув Шанхай, переїхавши в Сінгапур. Причиною такого вчинку стала відмова Міністерства промисловості у призначені його диригентом оркестру після смерті Ж. Ремюза (1880) [191, с. 39].

та різноманітних загальноміських культурно-масових заходів. Подібний наголос був основним аргументом для отримання необхідного фінансування із бюджету міста. Але творчі плани Ж. Ремюза, які він пов'язував із діяльністю оркестру, представлялись значно масштабнішими. Після отримання достатнього фінансування він намагається укомплектувати оркестр професійними музикантами і розширити концертну діяльність, значно збагативши репертуар творами композиторів-класиків. Про це свідчить поїздка диригента до Маніли, де він відбирає інструменталістів для оркестру, з яким згодом муніципалітет підписує договори. Виписка зі звіту Підкомітету «Міського оркестру» за 1879 р. підтверджує, що комітет нещодавно заключив контракти з чотирнадцятьма музикантами, залученими в Манілі капельмейстером п. Ремюза, і «вони готові запропонувати послуги гурту для всіх волонтерських парадів <…>» [143, с. 88-89]. В обов'язки оркестрантів, крім супроводу параду волонтерів, також входили виступи в садах міжнародного поселення та французької муніципальної ради.

Як засновник «Шанхайської філармонічної асоціації», «Асоціації духової музики» та «Шанхайського інструментального товариства» (The Shanghai Instrumental Society) Ж. Ремюза постійно організовував концерти за їх підтримки. Однак не завжди можна точно ідентифікувати, силами якого колективу був проведений виступ. Зокрема, у замітці «North China Herald» від 24 грудня повідомляється, що 17 грудня 1879 р. відбулось відкриття сезону Шанхайської філармонії виступом оркестру в Масонського концертному залі, де була виконана Симфонія № 1 Л. Бетховена. Відзначаючи великий успіх оркестрантів в концерті того вечора, критик представляє склад колективу: «Цього разу організація оркестру виявилась кращою і досконалішою, ніж колись. На першому і другому пульті скрипок є по чотири відомі музиканти. Також є альт, флейта, кларнет, дві валторни, литаври, саксофон, контрабас віолончель та труба…»[35], але не вказує, які музиканти приймали участь у

[35] The Philharmonic Concert at the Masonic Hall. North China Herald, 24 December 1879.

концерті – аматори і наймані професійні оркестранти, котрих Ж. Ремюза залучав до своїх виступів раніше, чи на цей раз він спирався на інструменталістів муніципального духового оркестру (Shanghai Public Band).

Аналізуючи склад музикантів Шанхайського духового оркестру Менгю Луо зазначає, що поїздка Ж. Ремюза за інструменталістами до Маніли була пов'язана із значно більшою обізнаністю філіппінських музикантів із західною оркестровою культурою. Трьохсотлітній період перебування Філіппін у колоніальній залежності від Іспанії сприяв вестернізації музично-культурного простору країни, для жителів котрої західна культура та класична музика були більш зрозумілими і близькими, ніж для китайців [143, с. 88-89]. Безумовно, Ж. Ремюза міг запросити в оркестр і європейських музикантів, котрі пізніше поповнили його склад, однак на початковому етапі формування колективу при його скромному бюджеті, який виділявся місцевою владою, контракти із філіппінськими музикантами економічно були значно вигіднішими, ніж з європейцями.

У пізніших звітах диригентів професійний рівень манільських оркестрантів оцінюється не високо, до того ж були нарікання на їх недобросовісне відношення до репетиційної роботи. Серед найбільш поширених претензій, на які вказують очільники оркестру, переважають лінощі і недостатня увага до виконання своїх обов'язків [143, с. 91]. Відповідно, це не могло не впливати на якість оркестрового виконання. Тому, нарікає диригент, публіка, вимагаючи високої майстерності від колективу, повинна не забувати, що дві третини оркестру представляють музиканти з Маніли, котрим не вистачає майстерності, щоб якісно підготуватись до нового недільного концерту [там само].

Для місцевої влади питання рівня майстерності і якості виконання музики були не такими болючими, як для художнього керівництва. Основною метою муніципалітету під час започаткування виконавського колективу, як стверджує Менгю Луо, були, скоріше за все, створення творчої одиниці та доступність

музики для широкої аудиторії і, перш за все, жителів європейських поселень [143, с. 90-91].

Визначаючи вплив вестернізації на подальший розвиток музичної культури країни, необхідно відзначити, що у формуванні музично-культурної інфраструктури західного сектору Шанхаю, відбувається майже дзеркальне відтворення всіх громадських музично-культурних інституцій європейського зразка. Як і у Франції та Німеччині, у Шанхаї формуються Філармонічне товариство та низка музичних асоціацій, діяльність яких спрямована на залучення аматорів і професійних виконавців до створення камерних та оркестрових колективів і організації їх концертної діяльності. З приїздом у Шанхай Ж. Ремюза настає новий етап в історії становлення оркестрової симфонічної культури в західних поселеннях. Саме йому вдається сформувати професійний муніципальний оркестровий колектив, котрий стане фундаментом для подальшої професіоналізації академічного оркестрового виконавства не тільки Шанхаю, але й Китаю в цілому.

2.2 Харбін як центр формування європейських оркестрових традицій на Півночі Китаю

Розглядаючи процес становлення музично-оркестрової культури Китаю в кінці XIX – на початку XX століть в контексті вестернізації музичної культури Піднебесної, необхідно зазначити, що крім південного «полюсу» європейської культурної експансії, центром якого став Шанхай, не менш вагоме місце у формуванні західних оркестрових традицій належить Півночі країни та Харбіну. В історії обох міст, розміщених у протилежних частинах держави можна знайти певні паралелі, котрі пов’язані з поразницькою політикою правління династії Цінь, які призвели до іноземної інтервенції і втрати Китаєм територіальної і політичної незалежності. Зокрема після підписання Нанкінського договору країна втратила контроль над південними портами, внаслідок чого Шанхай було віддано під концесійне управління західних держав, в той час як на півночі

аналогічна картина спостерігається у Харбіні після укладення у червні 1896 р. секретного китайсько-російського договору[36]. За його умовами, як зазначає Б. Демчинский, Росія отримала можливість завойовувати цілі області і поневолювати народи, «не виймаючи вістря меча, не проливаючи краплі крові і навіть не брязкаючи зброєю», а вступ до Маньчжурії відкривав їй новий шлях «культурно-економічного завоювання чужої країни» [11, с. 82].

Відмінності між Шанхаєм і Харбіном спостерігаються в тому, що Шанхай став «вікном в Європу і Америку», в управлінні якого приймали участь міжнародна коаліція, в котру входили Англія, Франція, США, а на харбінському плацдармі повністю домінувала Російська імперія. В її плани входив не тільки Китай, але й сусідня Корея, котра, як стверджував російський публіцист С.М. Сиромятников (1864-1933), «<…> така важлива для нас на Сході і має потребу в російській підтримці та російській культурі» [61]. Свою цивілізаційну місію царський уряд вбачав у тому, що в силу свого географічного розташування Росія *змушена* (курсив мій – К.Ї) «бути носителькою культури в прилеглих азійських країнах» [42, с. 400].

З укладенням секретного договору з метою реалізації стратегічних планів Російської імперії починається активний процес будівництва Маньчжурської (Китайсько-Східної) залізниці (КСЗ) – південного відгалуження Транссибу, котра з'єднувала Читу із Владивостоком, а потім і з Порт-Артуром, і мала особливе значення для проникнення у Китай [54, с. 65]. Одним із ключових пунктів договору було заселення росіян на відведені території вздовж магістралі і створення головного адміністративного центру російської залізниці, який повинен був відігравати стратегічну роль у її діяльності на території Китаю. Прийнявши рішення про будівництво Харбіна, царський уряд із самого початку

[36] За умовами договору Росії отримувала право будувати частину Сибірської залізної дороги по території Піднебесної імперії і здійснювати її охорону. Одночасно вона отримувала можливість орендувати на 15 років порт Кіао-Чао, а в разі війни дозволялося використання Порт-Артура і Далянваня. Китай також зобов'язався перевести свою армію на європейський манер і залучити для цього російських офіцерів. Також в текст договору ввійшли економічні питання, котрі в перспективі забезпечували Російській імперії домінування в Південній Маньчжурії. В свою чергу вступаючи в союз з Китаєм Росія повинна була надавати йому допомогу на випадок війни з Японією [42, с. 220].

створив російське поселення-автономію, в якому вся інфраструктура міста базувалась на російських зразках.

На відміну від Шанхая, Харбін будувався на абсолютно пустельному місці надзвичайно швидкими темпами. Вже через короткий час після офіційної дати заснування міста (28 травня 1898 року) з'являється згадка про появу духового оркестру, який прибув на новобудови поселення 8 квітня 1899 р. разом із офіцерами, священиками, ветеринарами, лікарями та іншими фахівцями на борту французького пароплава «Альпійський» [43, с. 51]. З того часу, як зазначає відомий китайський дослідник Лю Сюецін, оркестр виступав у Харбіні безперервно до початку Першої світової війни, і лише під час військових дій його діяльність була призупинена [там само]. Про концерти у Харбіні, але дещо пізніше, свідчить і російський історик, агент правління товариства КСЗ Є. Нілус. Висвітлюючи хронологію будівництва Китайсько-Східної залізниці і розвитку Харбіна за 25-річний період, він вказує, що після Боксерського повстання (1901) «відкрились сади з музикою на Комерційній вулиці і в Міському саді та зимові кафе-концерти» [48, с. 137]. Такий лаконічний запис місцевого хронікера про культурно-музичні установи новоствореного міста, який зосереджує свою увагу в основному на політичних, військових і економічних питаннях уряду щодо розвитку Харбіна, не дає повного представлення про культурне життя. У словах Є.Х. Нілуса простежується певна паралель із вже цитованими замітками Р. Бікерса, котрий, характеризуючи музичну атмосферу Шанхаю, також згадує про садово-паркову музику, котра регулярно звучала в теплу пору на набережній Бунд у виконанні військового оркестру. Очевидно, що і в Харбіні основними оркестровим колективом-організатором літніх садових концертів виступав військовий духовий оркестр розквартированих в його околицях частин.

Крім літніх концертів на відкритих площадках музика звучала і зимою в кафе. В них приймали участь компактні ансамблі, одним із яких, скоріше за все, був струнний квартет, організований ще у 1899 р. Ельмом [43, с. 51]. Як вказує Лю Сюецін в склад колективу входили декілька музикантів-аматорів із числа

лікарів залізниці, які приймали активну участь у концертах ансамблю і формуванні музично-культурної атмосфери Харбіна [43, с. 51].

Визначною подією у житті новоствореного міста стало офіційне відкриття 14 липня 1903 року Китайсько-Східної залізниці, в урочистому концерті з нагоди якого прийняли участь не тільки місцеві музиканти, але й запрошений із столиці симфонічний оркестр [там само]. Організація регулярного сполучення між Москвою і Харбіном створювала надзвичайно сприятливі умови для гастрольних поїздок музикантів, яких приваблювали значно кращі фінансові умови, ніж існуючі в європейській частині Російської імперії. Це спонукало їх активізувати свою концертну діяльність в цьому перспективному далекосхідному місті, динамічний розвиток якого вимагав заповнення існуючої лакуни в його культурному просторі. Тому вже в цьому ж році трупа в півсотню музикантів із Росії відвідала Харбін із гастролями. Для здійснення більш регулярних оперних вистав у 1904 р. російським емігрантом Івановим була заснована оперна трупа. В той же час з Росії в Харбін з концертом прибула відома співачка[37], котру з почестями зустрічали «всі генерали і члени управління адміністрації Китайсько-Східної залізниці» [там само]. У цитованій публікації Лю Сюеціна мова йде про владивостоцького купця О. Іванова, котрий, досягнувши фінансового успіху як ресторатор, у 1900 році розширює свою підприємницьку діяльність і стає театральним антрепренером. Збудований ним у 1899 р. готель «Тихий океан» з рестораном і театральним залом давав йому змогу організовувати концерти і театральні вистави [32, с. 14]. Запросивши співаків і музикантів, він створює власну оперну трупу і 15 червня 1900 р. вперше у Владивостоці відкриває оперний сезон постановкою «Аїди» Дж. Верді.

Із своєю трупою О. Іванов з'являється в Харбіні, як свідчить І. Криловська, у березні 1903 р., ще до офіційного відкриття КСЗ, «орендувавши на два роки новий театр в районі набережної» та запросивши частину артистів,

[37] Серед видатних співачок, котрі в той час гастролювали на Далекому Сході, справжній фурор викликала знаменита фінська співачки Альма Фострьом. Критик газети «Далекий Схід» (3 квітня 1903), оцінюючи її прекрасний спів зазначав, що артистки такого високого рівня містянам ще не доводилось слухати. Нажаль, в цитованій статті Лю Сюеціна [43] відсутні точні відомості про музикантів.

які відпрацювали у Владивостоці [32, с. 31]. Дебют підприємливого антрепренера виявився надзвичайно успішним. Місцева публіка, для якої візит творчого колективу О. Іванова став першим побаченням із оперою, стабільно забезпечувала аншлаги на всіх спектаклях і за два тижні нового сезону загальний збір сягнув 12 500 руб[38]. За реальним курсом рубля і цінами того часу зазначена сума представлялась надзвичайно високою і свідчила про безперечний фінансовий успіх.

Для того щоб мати більш повну уяву не тільки про комерційний зиск трупи владивостоцького антрепренера, але про творчий рівень колективу, необхідно проаналізувати принцип формування його складу. Основними проблемами, з якими часто стикались провінційні трупи, були неповна укомплектованість оркестру, хору і солістів, що, безумовно, впливало на якість виконання творів. Аналізуючи склад творчого колективу О. Іванова, І. Криловська зазначає, що навіть на прем'єрному спектаклі «Аїди» керівнику трупи не вдалось зібрати повний склад оркестру, в якому тільки група дерев'яних духових і мідних інструментів разом із членами *banda* повинна була включати 18 інструменталістів, в той час як весь оркестр налічував 18 осіб [32, с. 20]. Подібна мінімізація спостерігалась також у хорі і навіть серед солістів-вокалістів, що змушувало диригентів вдаватись до купюр і робити нові інструментовки для «оптимізованих» складів. Через це виконання опер, адаптованих під зменшений склад, не завжди відповідало творчому задуму їх авторів. Подібна практика в провінційних оперних трупах, тим більше у віддалених сибірських і далекосхідних містах, була поширеною, тому важко уявити, що відправляючись у далекий Харбін, ощадливий О. Іванов порушив існуючі «традиції», за які і в рідному місті він неодноразово піддавався гострій критиці. Публіка віддаленого від російських міст Харбіна, котру представляла значна частина фінансово забезпеченої інтелігенції (інженери, лікарі, вчителі), а також офіцерський корпус і заможні купці, з великим задоволення відвідувала

[38] Хроника. Дальний Восток. 1903. № 67, 22 марта. С. 2.

оперні вистави. Добре обіграний в домашніх умовах репертуар, який у сезоні 1902-1903 рр. включав 25 найбільш популярних опер російських і зарубіжних композиторів, давав можливість враховувати побажання глядачів.

Діяльність антрепренера О. Іванова в Харбіні не обмежувалась постановкою опер, він також організував драматичну і опереткову трупи, котрі почергово працювали у Харбіні та Владивостоці. Відкриття прямого залізничного сполучення між Москвою і Далеким Сходом значно спростило можливість залучення до вистав кращих виконавців петербурзьких і московських театрів. Особлива активність столичних артистів на маньчжурському напрямі спостерігалась у літній період, коли вони майже з кожним рейсом поїзда-експресу відправлялись в Харбін [33, с. 64]. Така зацікавленість митців у гастрольних поїздках на Далекий Схід пояснюється фінансово привабливими умовами і великими гонорарами, які виплачувались їм[39].

Фінансовий успіх владивостоцької трупи О. Іванова, очевидно, надихнув й інших антрепренерів відвідати Харбін, який після закінчення будівництва КСЗ стає значно доступнішим для організації гастролей. Влітку 1905 р. з великим успіхом пройшли гастролі італійської оперної трупи Ж. Гонсалец (Гонсалес), котрий, на відміну від О. Іванова, віддавав перевагу італійським операм і рідко пропонував твори інших композиторів. У Харбіні інтернаціональний колектив Ж. Гонсалеца дав 20 вистав, котрі були надзвичайно тепло прийняті та оцінені місцевими меломанами [32, с. 32]. Посилений інтерес харбінців до італійських митців був цілком зрозумілим: знаходячись за тисячі кілометрів від європейських культурних центрів, вони могли насолоджуватись прекрасним співом італійських вокалістів.

Незважаючи на безумовний фінансовий і творчий успіх, виступи італійської трупи не завжди однозначно оцінювали критики далекосхідних міст,

[39] Підтвердженням цьому можна знайти у повідомленні газети «Дальний Восток» (1903. № 116, 29 мая), в котрому йдеться про контракт укладений на три місяці із відомим московським оперетковим артистом О.З. Бураковським, згідно якого йому був гарантований щомісячний заробіток в тисячу рублів і оплата дорожніх витрат на поїздку.

в яких відбувались гастролі. Серед зауважень у бік артистів часто були нарікання на зневажливе ставлення музикантів до периферійної публіки, неукомплектованість оркестру і, як результат, низька якість виконання. Досить показовим у цьому відношенні можна вважати детальний аналіз опери «Сільська честь» і «Паяци» в газеті «Приамурські відомості»[40], котрі були виконані в Хабаровську в один вечір 16 жовтня 1905 р. фактично одразу після завершення 25 вересня гастрольного сезону у Харбіні.

Анонімний критик детально аналізує музичні і режисерські недоліки оперних спектаклів, зупиняючись окремо на якості виконання оркестру, хору і солістів. Серед основних нарікань дописувача вказані інтонаційні огріхи виконавців, котрі найбільше були помітні у партіях віолончелі та контрабаса в прелюдії до «Сільської честі». Не менші зауваження стосувались і ансамблевої злагодженості в акомпанементі оркестру, де була відсутня чіткість і повнота акордового супроводу і прослуховувались лише окремі звуки. Серед інших негативних оцінок анонімного «глядача»[41] вказуються невідповідність темпів оркестрового виконання з оригіналом, зменшений склад оркестру. Однак його найбільше обурення глибоко викликали чисельні і бездумні купюри, в яких проглядало безвідповідальне ставлення диригента до оригінального тексту, «злочинні скорочення» котрого пояснити було важко[42].

Причинами такої різкої реакції кореспондента на виступи італійської трупи могли бути занадто високі ціни на квитки, про що нагадує анонімний «глядач» в кінці свого допису, вказуючи, що музикантам необхідно відповідальніше ставитись до своїх обов'язків «і за великі гроші надавати публіці те, що вимагати вона має право»[43]. Однак не можна виключати і конкуренції між антрепренерами та їх трупами, котра із відкриттям залізничного сполучення між центром і далекосхідним регіоном значно зросла, тому цінова політика на квитки у цій боротьбі відігравала значну роль. Як

[40] Зритель. Итальянская труппа в Хабаровске. Приамурские ведомости. 1905. № 859. 23 октября. С. 2.
[41] Саме таким псевдонімом підписав автор свій допис.
[42] Зритель. Итальянская труппа в Хабаровске. Приамурские ведомости. 1905. № 859. 23 октября. С. 2.
[43] Там само.

приклад вмілого, фінансово обґрунтованого підходу до організації концертно-театральної діяльності трупи можна привести підприємницьку гнучкість О. Іванова, яку він проявляв навіть під час драматичних подій, котрі спіткали його колектив[44]. Знаходячись у скрутному фінансовому стані під час гастролей в Харбіні у 1906 році він орієнтувався не фінансову спроможність елітарної частини публіки, а на її загальну кількість, зменшивши ціну на квитки у своєму театрі втричі, ніж інші [55, с. 84]. Такий соціально спрямований і економічно виважений підхід сприяв залученню на спектаклі малозабезпечених глядачів – ремісників, дрібних службовців дороги, торгових людей та інших містян, і давав повні касові збори та, відповідно, забезпечував антрепренеру можливість платити високі гонорари артистам[45].

На значне пожвавлення концертно-театральних сезонів у Харбіні суттєвий вплив мала російсько-японська війна 1904-1905 рр. Через військові дії оперні, опереткові та драматичні трупи змушені були припинити свою діяльність у Владивостоці та інших містах Далекого Сходу і зосередились у Маньчжурії, культурним центром якої став Харбін.

Незважаючи на певну перевагу музично-театрального контенту [46] в культурному дозвіллі харбінців, паралельно формуються осередки камерно-інструментального і вокального виконавства. Крім вже згадуваного аматорського струнного квартету чеха Ельми у середовищі інтелігенції міста набуває популярності домашнє музикування і проведення концертів-салонів для вузького кола любителів. Цією діяльністю особливо виділялась сім’я управляючого Китайсько-Східної залізниці генерал-лейтенанта Д.Л. Хорвата (1859-1937) і безпосередньо його талановита і всебічно освічена дружина К.А. Хорват (Бенуа) (1878-1953). Отримавши освіту як піаністка, вокалістка і художниця, вона після призначення чоловіка на нове місце служби і приїзду в

---

[44] В січні 1904 р. у Владивостоці під час пожару згорів готель «Тихий океан» з рестораном і театральним залом, збудований антрепренером в 1899 р. У вогні було знищено все майно театру [32, с. 40].

[45] Театр и искусство. 1907. № 14-15. С. 233 – 268.

[46] За повідомленням газети «Харбінський вісник» від 21 лютого 1906 р. в місті існувало п’ять театрів, серед яких був і китайський та український.

Харбін (1902), перетворює своє помістя на затишний культурний осередок. В ньому постійно збиралась місцеві шанувальники музики, образотворчого мистецтва і літератури. К.А. Хорват була не тільки привітною господинею, але й виступала як талановита піаністка, співачка, авторка літературних творів. Її музично-художня і громадська діяльність активно продовжувалась і після вимушеного переїзду до Пекіна, де вона викладала вокал на музичному факультеті Пекінського педагогічного університету (пізніше і у Шанхаї). Плідна музично-просвітницька і педагогічна діяльність К.А. Хорват мала помітний вплив на формування нового покоління китайських музикантів, котрі намагались засвоїти європейські культурні цінності і поєднати елементи китайської традиційної культури із західною. Серед її вихованців – майбутні професори Центральної консерваторії Сяо Шусянь, Ван Луобінь, Лі Вейбо та інші, які стали піонерами становлення китайської академічної музичної культури, активними популяризаторами західноєвропейської музичної спадщини.

Важливою подією у музично-культурному житті Харбіна стало заснування симфонічного оркестру, котрий починає свою діяльність у квітні 1908 року. Основою новоствореного колективу, за твердженням Лю Сюеціна, став російський симфонічний оркестр Амурської залізниці, котрий через переведення управління КСЗ до Харбіну було переміщено на нове місце. Його керівником призначено «начальника охорони залізниці, полковника Рідроса» [43,с. 52]. У словах китайського дослідника є певні неточності, котрі вимагають пояснення. Зважаючи на те, що керівником колективу було призначено офіцера охорони, то мова, однозначно, йде про військовий оркестр, конкретно – про музикантів другого батальйону Амурської залізниці, на що вказують інші автори. Враховуючи, що уставом не було передбачено окремих симфонічних оркестрів у військовому відомстві, а дозволялись лише духові оркестри[47] і так

[47] В сухопутних військах існували три типи духових оркестрів: мідний, в який входили тільки мідні духові інструменти; змішаний, склад якого складали мідні і дерев'яні інструменти, і бальні, в яких під час літніх садових концертів використовувались струнні інструменти, на котрих грали виконавці-духовики. Окремо у військові духові оркестри виконавці на струнних інструментах не приймались. Якщо траплялись такі

звані бальні оркестри, до складу яких додавалась струнна група, то в даному випадку у Харбін, скоріше за все, прибув змішаний склад бального оркестру. За словами реформатора військово-морських оркестрів М.А. Римського-Корсакова, котрий розробляв структуру і чисельність різних типів військових оркестрових груп, бальним оркестром 1-го розряду був «невеликий, але повний оперний оркестр, за своїм складом здатний виконувати будь-яку увертюру або акомпанувати оперний уривок», бальним оркестром 2-го розряду композитор вважав «справжній оркестр для танцювальної музики і легких п'єс»[48] [59, с. 85].

Отже, найбільш ймовірно, що перший концерт, який відбувся у квітні 1908 року, проходив за участі складу військового бального оркестру, струнна група якого могла бути підсилена місцевими музикантами-аматорами. В його програмі прозвучали увертюра «1812 рік» П. Чайковського, фрагменти із Симфонії № 2 «Богатирської» О. Бородіна та окремі сольні номери вокалістів. Прем'єрний виступ музикантів відбувався не у концертному залі «спеціально спорудженого Палацу культури залізничників», як стверджує Сун Жуйлунь [64, с. 70], а на літній відкритій концертній площадці, на вулиці Дачжі у дворі палацу культури залізничників [184].

Описуючи перший виступ оркестру, китайський дослідник музики Харбіна Лю Сюецін зазначає, що до його складу входили духова група, симфонічна група, артисти і співаки, всього 150 музикантів, а диригував цим зведеним колективом Цзунь Цзелі [43, с. 52]. Участь такої великої кількості виконавців у концерті можна пояснити виконанням увертюри П. Чайковського «1812 рік», у партитурі якої використовується banda[49] та іноді диригенти для

поодинокі випадки, то інструменталіст скрипаль в цьому випадку повинен був обов'язково володіти грою на духовому інструменті.

[48] Розроблений М.А. Римським-Корсаковим і затверджений 11 березня 1874 року Морським міністерством штат змішаних бальних складів оркестрів 1 розряду включав крім духової групи 6 перших скрипок, 6 других, 4 альти, 3 віолончелі і 3 контрабаси. В групу струнних оркестру 2 розряду входили відповідно 3 перших скрипки, 3 других, 2 альти, 2 віолончелі і 2 контрабаси. Штати оркестрів сухопутних військ переважно співпадали. Слід зазначити, що музиканти струнної групи в більшості випадків повинні були грати на духових інструментах.

[49] Часто для посилення звучності в картині всенародного тріумфу вводиться повний військовий духовий оркестр, доповнений дзвонами і ударами підвішеного великого барабана, які імітують гарматні постріли.

надання більшої урочистості і грандіозності у фінальній частині включають хор, коли потужно звучить російський гімн.

На сьогоднішній день залишається надзвичайно обмеженою інформація про творчість китайського диригента Цзунь Цзелі, який керував оркестром на прем'єрному концерті і пізніше очолював його до приходу Ба Тесяна. Сам факт безпосередньої участі цих двох китайських диригентів у процесі створення Харбінського симфонічного оркестру на ранніх етапах його становлення є унікальним, враховуючи те, що західні оркестрові традиції тільки почали поширюватись у музичному просторі Китаю. Для того, щоб очолити симфонічний оркестр, переважна більшість музикантів якого були вихідцями із Російської імперії, потрібні були не тільки глибокі знання західної симфонічної оркестрової музики, але й високий рівень диригентської майстерності. Цими знаннями і вміннями, очевидно, в повній мірі володіли Цзунь Цзелі і Ба Тесяна, очоливши оркестр. Їх імена безумовно претендують на роль піонерів в царині симфонічного диригентського мистецтва Китаю.

Не дивлячись на наявність наукових досліджень з історії Харбінського симфонічного оркестру, його статус не зовсім визначеним залишається. Лю Сюецін у своїй публікації зазначає, що на утримання колективу управління залізниці щорічно виділяло 20 000 рублів на заробітну плату музикантів, і одночасно вказує про їх напівпрофесійний статус [43, с. 52]. Недостатнє фінансування колективу було причиною того, що оркестр періодично припиняв свою діяльність, а потім через деякий час знову відновлював роботу. Важливу роль у поновленні виступів симфонічного оркестру після короткої перерви мало відкриття великої концертної зали на 1500 місць в Палаці залізничників (будівлі залізничних зборів), який представляв собою на той час сучасний культурно-розважальний центр із двома додатковими малими залами, двома просторими фойє, бібліотекою та рестораном із зимовим садом [35]. Саме цей концертно-театральний комплекс, в якому відбувались не тільки концерти симфонічної музики, але й проходили театральні (драматичні, опереткові, оперні) вистави, стає основним місцем творчої роботи колективу. Однак, наявність відмінних

умов для активної діяльності оркестру не гарантувала йому стабільності існування під час Першої світової війни і подій 1917 року, котрі призвели до громадянської війни і спричинили хаос і розруху в Росії. Тому в цей важкий період симфонічний оркестр не завжди отримував фінансову підтримку з боку адміністрації залізниці, котра після приходу до влади більшовиків знаходилась у невизначеному статусі.

З новою силою починає відновлюватись активність симфонічного оркестру після 1918 р., трагічні події змусили кращих представників творчої інтелігенції покинути Росію. Харбін на той час залишався фактично єдиним острівком, в якому зберігався традиційний устрій дореволюційної Росії, до котрого через відсутність жорстких кордонів можна було потрапити без будь-яких дозволів та віз. У порівнянні із західними країнами, куди виїхали від 2 до 5 мільйонів знедолених і заляканих емігрантів, загальна обстановка в місті для адаптації в нових умовах проживання була більш сприятливою [15, с. 22]. Харбін на тривалий час стає центром «великого переселення народів» на Далекому Сході Росії. Тут за короткий час була сконцентрована потужна «діаспора» музично-театральної інтелігенції, яку представляли кращі митці. Все це давало змогу значно покращувати виконавський рівень творчих колективів, наповнюючи їх високопрофесійними музикантами.

Відновлення роботи Харбінського симфонічного оркестру сучасні дослідники пов’язують із діяльністю музикантів-емігрантів – вихідцем із України, скрипалем Е. Меттером і випускником Санкт-Петербурзької консерваторії, скрипалем В. Граффманом, котрі за різними джерелами прибули у Харбін відповідно у 1918 та 1919 рр. і очолили колектив. Після переїзду В. Граффмана до Шанхаю Е. Меттер керував оркестром одноосібно до 1923 р. Про склад оркестру можна отримати вичерпну інформацію з афіші бенефісного концерту артистів колективу, який відбувся 22 червня 1920 року, в котрій в алфавітному порядку вказані прізвища не тільки музикантів колективу, але й

бібліотекара[50]. Такий поіменний список всіх членів оркестру, котрий досить рідко зустрічається на афішах концертів, очевидно, був пов'язаний з тим, що цей виступ анонсувався як «Бенефіс артистів симфонічного оркестру Залізничного та Комерційного Зібрань» [63, с. 71]. У зазначеному списку налічувалось 13 перших і других скрипок, 2 альти, 3 віолончелі, 3 контрабаси, 1 бас-скрипка, 1 фортепіано-арфа, 3 флейти, 2 гобої, 3 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони 1 туба. Вказана кількість (41) інструменталістів свідчить про недостатню збалансованість оркестру, котрий суттєво відрізняється від початкового складу колективу, який, за словами Г. Меліхова, налічував 70 музикантів [44, с. 65].

Велика плинність оркестрантів, котрі у пошуках постійного місця служби із стабільним фінансуванням часто покидали колектив, відправляючись в інші країни або інтернаціональний Шанхай, суттєво впливала на професійний рівень оркестру. Досить болючим виявився від'їзд тридцяти музикантів на чолі із Е. Меттером у 1926 р. до Японії, куди їх було запрошено національною радіокомпанією м. Осаки з метою створення місцевого оркестру, керівником якого став Е. Меттер. У Харбіні роботу симфонічного оркестру з музикантами, котрі залишились, продовжив вихованець Петербурзької консерваторії диригент О. Слуцький, який у 1923 р. прибув до міста в пошуках кращого життя і до переїзду Е. Меттера в Осаку разом з ним очолював колектив [63, с. 72].

Наявність двох диригентів, яка зустрічалась в оркестрі і раніше, скоріше за все, була пов'язана із надзвичайно великою концертною активністю

---

[50] Диригент Еммануїл Меттер. Струнна група: Я. Бейн (скрипка), В. Диппель (скрипка), М. Добринський (скрипка), А. Карась (скрипка), І. Китайгородський (скрипка), П. Лейзерович (скрипка), А. Рейдлер (скрипка), В. Сайкін (скрипка), А. Столяров (скрипка), І. Халупа (скрипка), В. Хмельницький (скрипка), О. Шевцов (скрипка), П. Штраус (скрипка), Л. Альтман (альт), Я. Лампейтль (альт), В. Мілль (віолончель), К. Ульштейн (віолончель), Й. Шпільман (віолончель), Ю. Дименштейн (контрабас), І. Коут (контрабас), В. Новак (контрабас), Б. Єселевич (бас-скрипка), Д. Колець (піаніно і партія арфи).
Духова група і ударні: С. Безпалов (флейта), Е. Демидов (флейта), З. Лакс (флейта і флейта пікколо). Л. Овчинніков (гобой), Н. Приходченко (гобой та англійський ріжок), А. Козлинський (кларнет), І. Тисанюк (кларнет), Л. Альбицький (фагот), Т. Суворов (фагот), Ф. Зелінський (валторна), Т. Ілісов (валторна). В. Сорокін (валторна), В. Ульянченко (валторна), В. Гаврилов (труба), В. Івашків (труба), К. Йойо (тромбон). Я. Черніков (тромбон). А. Дмитрієв (бас-тромбон), Б. Єременко (бас-туба), А. Копонін (литаври та інші ударні). Т. Пашевич (великий барабан та інші ударні). Інспектор оркестру А. Рейдлер. Бібліотекар В. Осрокін [63, с. 71].

колективу. Висвітлюючи концертну діяльність оркестру Сун Жуйлун, спираючись на виявлені ним в архівах афіші і програми, вказує, що впродовж 23[51], 24[52] і 26[53] серпня 1924 року під керівництвом О. Слуцького було здійснено два виступи і анонсовано один. Якщо перші два концерти приходяться на суботу і неділю, то анонсований третій виступ повинен був відбутись у вівторок, в буденний робочий день. Цікаво, що в програмі всіх концертів представлені різноманітні твори композиторів різних епох, крім бароко, які не дублюються в наступні дні. Складаючи репертуарний список, О. Слуцький не залишає поза увагою й сучаснику музику таких різних за стилем композиторів як А. Лядов, О.М. Скрябін, С.Н. Василенко, Е.Ф. Направник та ін.

За свідченням Г.В. Меліхова, концерти симфонічного оркестру за рішенням Желсобу[54] повинні були відбуватись «п'ять разів на тиждень, а духового оркестру – два рази. [44, с. 65]. Очевидно, що добре підібрана програма концертів, котра включала не тільки великі симфонічні опуси відомих західноєвропейських та російських композиторів, але й популярну музику, «сприяла вихованню любові до симфонії у найширших верств населення Харбіна» [там само]. На час завершення першого концертного сезону кількість слухачів збільшилась у декілька разів, а в наступні роки число любителів симфонічної музики вже вимірювалось тисячами.

Характеризуючи значимість оркестрової музики для харбінців на початку XX ст. Г. Меліхов підкреслює, що в місті завжди існували оркестри і «незмінною любов'ю користувалися виступи військових духових оркестрів, котрі були в російських прикордонних військах, що знаходилися на території

---

[51] В програмі суботнього концерту 23 серпня 1924 року прозвучали наступні твори М. Глінка Увертюра з опери «Життя за царя»; А. Лядов Балада для оркестру «Про старовину», П.І. Чайковський. Фантазія до драми Шекспіра «Буря», М.П. Мусоргський Танці персидок з опери «Хованщина» і Сюїта «Картинки з виставки», Р. Вагнер. Траурний марш з опери «Загибель богів» та Увертюра з опери «Рієнці» [63, с. 72].

[52] Д. Обер Увертюра з опери «Фра-Дияволо», Е. Жіле. Базікання, Л. Деліб Сюїта з балету «Коппелія», Е.Ф. Направник Іспанський танець «Фанданго», М. Глінка. «Камаринська», В.І. Главач «Лучина» і «Хоровод», Р. Дриго Сюїта з балету «Есмеральда», Ф. Блон. «Танець гарему», Д. Ланге «Бабуся» і П.І. Чайковський «Слов'янський танець» [там само].

[53] О.М. Скрябін Симфонія №2, В.А. Моцарт Концертна симфонія для скрипки та альта з оркестром, С.Н. Василенко Симфонічна картина «Політ відьом» [там само].

[54] Скорочений варіант російськомовної назви «Железнодорожное собрание».

Маньчжурії» [44, с. 64]. Однак з початком військових дій їх діяльність, через відправку всіх частин на фронт, була на кілька років припинена. В невдовзі відбулось короткотривале повернення духової музики на сцену літнього саду Желсобу, коли відступаючі до Владивостока частини білочехів зупинились на недовгий час у Харбіні.

Відновлення регулярних концертів духового оркестру відбулось після приїзду у 1920 р. до Маньчжурії капельмейстера польського походження Л.О. Вінчі [55]. Маючи практичний досвід роботи з військовими духовими оркестрами, він досить швидко створив професійний колектив, залучивши музикантів із колишніх оркестрів царської армії, які не бажали залишатись в більшовицькій Росії і перебрались у Харбін. Основним місцем виступів оркестру Л. Вінчі стала сцена Желсобу, на якій впродовж тижня давали концерти [44, с. 64]. Демонструючи високу активність музиканти постійно оновлювали репертуар, поповнюючи його творами сучасних композиторів та популярними танцювальними п'єсами, через що інтерес містян до виступів оркестру не згасав. Свідченням високого рівня виконавської майстерності музикантів оркестру, якого вдалось досягти Л. Вінчі, є записи грамплатівок відомої американської фірми «Victor», здійснені в Харбіні 13 травня 1928 р. і випущені в Шанхаї. На кожній із десяти платівок записані танцювальні п'єси: «На сопках Маньчжурії», Па-де-кат, Падеспань, Краков'як, «Кокетка», Мазурка, Камаринська, Гопак, «Милий»[56]. Для того часу, коли грамзапис тільки починав діяти, випуск платівок на із одній із кращих фірм США, безумовно, був великим успіхом для музикантів і диригента Л. Вінчі.

---

[55] В довідці Державного архівну Хабаровського краю вказано, що Вінчі Леон Онуфрійович, народився 27 серпня 1889 в м Ліді Віленської губернії, за національністю поляк. За фахом музикант, диригент, місцем його служби зазначено Харбінське симфонічне товариство, куди він прибув у 1920 р. з Петрограда. Л.О. Вінчі розпочав свою військову службу в 1910 році. До 1914 р. служив на посаді капельмейстера оркестрів 119-го Коломенського [піхотного] полку, потім у військових частинах Петербургу (1914-1917) та Єкатеринбургу (1918-1919). Останнім місцем служби стала зведена дивізія адмірала Колчака в м. Читі (1919-1920), звідки він прибув до Харбіна. (ДАХК. Ф. Р-830. Оп. 3. Д. 7962).

[56] L.Vinchy. Russian Brass Band. Victor, 1928. DAHR Recordings: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/349364/Vinchy_L._V

Зростанню популярності духової і симфонічної музики в Харбіні сприяла поява Харбінському радіо, на якому почалися регулярні музичні передачі, в записах яких приймали участь різні музичні колективи і митці, які приїжджали в місто з концертами.

Важливе місце в культурному житті Харбіна займала європейська опера, однак, не дивлячись на велику кількість співаків і музикантів, які відвідували місто із гастролями у складі різних труп, відкрити власний оперний театр довго не вдавалось. Значним кроком в цьому напрямку стало заснування М.А. Оржельским[57] «Товариства оперних артистів» на пайовій основі, яке стало основним організатором діяльності майбутнього оперного театру. Певна підтримка важливого проекту була надана зі сторони Желсобу, який на пільгових умовах представляв театральний зал для репетицій та спектаклів і з сезону 1923/1924 рр. виділяв дотації артистам колективу [44, с. 257]. З цього часу симфонічний оркестр, крім підготовки власних концертів, починає активно співпрацювати із оперним театром. Показово, що симфонічний колектив приймав участь не тільки у виконанні оперних вистав у Харбіні, але й залучався до гастрольних поїздок, географія яких охоплює Пекін, Шанхай, Ханькоу, Циндао, Чанчунь, Ухань, Шеньянь та інші міста Китаю, а також Японію, Корею, Індію, Філіппіни [43, с. 56]. Оперними спектаклями диригували запрошені диригенти-постановники – А.М. Пазовський, В.М. Каплун-Владімірскій, Б.С. Веліканов, Л.П. Позен та ін. Плідна творча співдружність музикантів в подальшому стала запорукою успішних записів 24 опер, здійснених американськими звукозаписуючими фірмами, котрі спеціально приїздили до Харбіну для фіксації, збереження і поширення творчих здобутків колективу.

---

[57] М.А. Оржельский (1888-1938), російський співак, хорист, пізніше, з 1910 р. соліст Маріїнського театру. В 1912-14 рр. гастролював з трупою Дягілєва, учасник першої світової війни, нагороджений золотою Георгіївською зброєю за хоробрість. Після повернення в 1918 р. в Маріїнський театр у 1919 р. залишає Петроград. До прибуття у 1922 р. в Харбін співав в театрах Єкатеринбурга, Омська, Свердловська, Іркутська, Чити. В Харбіні М.А. Оржельским була започаткована стаціонарна опера. Повернувшись у 1937 році (?) в СРСР, відповідно до секретного листа НКВД (1937) М.А. Оржельського було репресовано і у 1938 р. розстріляно.

Слід зазначити, що поява місцевого оперного театру не стала на заваді для гастролей труп і окремих виконавців із Росії та інших країн. Італійська опера, котру із захопленням приймали в далекому 1905 р., продовжувала залишатись бажаною для багатьох харбінців. Не завжди маючи змогу запросити італійські оперні трупи у повному складі, підприємливі антрепренери намагаються залучити італійців на провідні ролі, а персонажі другого плану виконували місцеві артисти. Свідченням тому є запрошення до Харбіна А. Де Альби і А. Реалі на виконання головних партій Джільди і Ріголетто в постановці опери Дж. Верді «Ріголетто». Анонсуючи майбутній спектакль, кореспондент не сумнівається, що «рідкий виступ італійців в російській опері буде відзначений належним чином доброзичливою публікою»[58].

При домінуючій перевазі в культурному просторі Харбіна західних оркестрових традицій, які поширювались завдяки концертній діяльності європейських і російських музикантів, останні з котрих намагались забезпечити комфортне проживання і дозвілля своїх співвітчизників-переселенців, в місті існували також і китайські мистецькі колективи, однак їх кількість була обмеженою. Відомо, що під час святкування 25-річного ювілею з нагоди створення КСЗ при проведенні урочистостей активну участь у святкових заходах прийняв китайський духовий оркестр, який виконав китайський національний гімн і неофіційний гімн Російської імперії «Коли славен…»[59] [44, с. 300]. Під звуки супроводу оркестру пройшла почесна варта та учні китайських і російських шкіл.

Таким чином, розглянуті факти переконливо засвідчують, що західні оркестрові традиції поступово проникають в культурний простір китайської спільноти. Разом з тим, процес вестернізації проходить сповільнено через відсутність належної музично-освітньої системи, котра буде сформована пізніше, у 20-30 рр. XX століття. Саме в цей період при активній участі

[58] «Риголетто» с итальянцами. Герольд Харбина. 7 мая 1930, № 100.

[59] «Коли славен наш Господь в Сіоні» написаний українським композитором Д. Бортнянським на слова М. Хераскова у 1794 році. Як неофіційний гімн Російської імперії часто використовувався емігрантами і білогвардійцями.

інструменталістів симфонічного оркестру та інших музикантів-емігрантів були започатковані перші музичні школи і консерваторія (1921). Відкритий доступ до навчання давав можливість отримувати музичну освіту всім бажаючим, однак висока плата за навчання значно обмежила її доступність для малозабезпечених верств місцевого населення, що було однією із основних перешкод для більш активного поширення західної музики.

Характеризуючи процес вестернізації Північно-Східного Китаю кінця XIX і початку XX ст. (20 рр.), центром якого став Харбін, необхідно відзначити певні паралелі між аналогічними процесами на Півдні країни, особливо у формуванні музичної інфраструктури міст. І у Харбіні, і в Шанхаї європейці, американці та росіяни прагнули, перш за все, створити комфортне музично-культурне середовище для своїх громадян в територіальних анклавах великих міст. Для іноземних урядів, які, порушуючи суверенітет країни і поглинаючи її території, ставили перед собою цілі економічного завоювання Китаю через присутність іноземного капіталу, посилення експлуатації робочої сили, вивезення природних багатств [95, с. 91], питання європеїзації китайської культури і, музичної зокрема, не стояло на порядку денному. Політика економічної експансії залишалась пріоритетною у напівколоніальних регіонах. Про зверхнє ставлення європейців до давньокитайської цивілізації і культури досить влучно писав дослідник-етнограф, харбінець П. Шкуркін: «Європейці щиро вірили і вірять, що вони несуть цивілізацію на Схід, не підозрюючи, що їх цивілізація є крихітним, слабким немовлям у порівнянні з літнім, досвідченим чоловіком – цивілізацією Сходу. <…> [вони] прямують до Китаю, не давши собі труднощів хоча б трохи познайомитися з країною, з новим життям, а головне – з душевним станом, з надзвичайним багатим духовним багажем цього найдавнішого у світі культурного народу <…> Не помічаючи того, що є перед нами, ми не бачимо безцінних багатств чужої нам культури та впевнені, що тут – голе місце, нічого немає» [85, с. 144-145].

Подібне ставлення спостерігається серед іноземних поселенців і до музики корінного народу. Презентуючи західні музичні традиції російські митці,

як і переважна частина інтелігенції та представники офіцерського корпусу, за рідким винятком[60], не намагались знайомитись і, тим більше, вивчати музичні зразки культури Китаю. Підтвердженням цьому є коротка репліка кореспондента журналу «Рубіж», котрий зазначав: «Незважаючи на те, що багато хто з нас прожили на Далекому Сході десятки років, рідко хто може похвалитися знайомством із китайською музикою» [74, с. 34].

На тлі не завжди доступних для китайського населення іноземних концесій Шанхаю, російський Харбін виглядав більш демократичним. В ньому не існувало закритих для китайських громадян територій, ніколи не діяла заборона на відвідування культурно-мистецьких закладів, концертів і вистав, що давало великий простір для знайомства з західною культурою, її цінностями і здобутками.

2.3 Європеїзація оркестрової культури Пекіна

Розглядаючи процес проникнення західної музики у культурний простір Китаю і, безпосередньо, його столиці Пекіна, необхідно вказати період кінця XVI – початку XVII ст., коли відбулися перші помітні кроки в цьому напрямку, пов’язані із іменем італійського місіонера-єзуїта та вченого Маттео Річчі (1552-1610)[61]. Майже тридцять років він прожив у Китаї, перебуваючи протягом 1601-1610 рр. у Пекіні при імператорському дворі. Проповідуючи духовні цінності християнства і намагаючись поширити вплив католицької церкви на Китай М. Річчі одночасно виступив як носій західних наукових знань і культурних надбань. Саме йому належить роль одного із піонерів запровадження західної музики в Китаї, що найбільше проявилось у застосуванні клавішних

[60] Серед російських музикантів хто займався вивченням китайської музики, необхідно назвати композитора М.М. Іваницького, який використовував національні мотиви у своїх симфонічних творах. Відвідуючи віддалені регіони він записував народні мелодії з метою «відшукати можливості синтезу китайської мелодії і європейських симфонічних форм» [73, с. 34].

[61] Відома і більш рання діяльність християнських місіонерів в Китаї, котрі в богослужіннях використовували християнську літургійну музику і орган. Їх активність спостерігалась впродовж VII-X ст.

інструментів у церковній службі [62]. Значне враження на представників китайської імператорської еліти справив спінет – подарунок М. Річчі імператору. На думку Дж. Спенса (J. Spence), включення Річчі музичного інструмента до списку подарунків було важливою частиною його стратегічного мислення [164, с. 197] і цілком відповідало «політиці єзуїтів щодо використання музики як одного з їх найблагородніших і ефективніших засобів залучення до віри» [162, с. 452]. Надаючи важливе місце європейській музиці у просуванні своєї місіонерської діяльності, він розглядав її суттєвою частиною суспільного та релігійного життя Китаю, до якої особливо відповідально ставились правлячі кола Піднебесної [122, с. 114]. Обираючи клавішні інструменти для просвітницької діяльності, Річчі усвідомлював, що вони справляли неабияке враження на його аудиторію, мали безперечні технічні і виконавські переваги над існуючими китайськими інструментами при відсутності аналогів в традиційному інструментарії.

Значно масштабнішим за кількістю і різноманітністю інструментів став подарунок Папи Климента XI імператору Сюаньє (1654-1722), який був надісланий в Пекін у 1719 р. Колекція, крім коштовностей і чисельних предметів розкоші, включала фактично повний склад струнних, духових та ударних інструментів тогочасного оркестру (скрипки, альти, віолончель, мандоліна, гітари, поздовжні і поперечні флейти, фагот, бубон), орган, клавесин і цілу низку запасних частин для них, а також нотну літературу – сонати та concerti grossi А. Кореллі [102, с. 179-181].

Незважаючи на прагнення залучити до християнської віри через знайомство з досягненнями і здобутками європейської культури і науки імператора та придворну еліту, з одного боку, і місцеве населення, з іншого, місіонерам не вдалося досягти бажаного результату та масовості протягом наступних трьох століть. Скромні успіхи місіонерів у поширенні християнства, західної культури і музики пояснюються не тільки обмеженою кількістю

[62] Наочним підтвердженням цьому можна вважати картину невідомого автора, на якій зображений М. Річчі на фоні клавікорда, котра датується початком XVII ст. (Додаток А. Мал. 1.).

проповідників, але в першу чергу світоглядними переконаннями суспільства, вихованого на засадах конфуціансько-центристської філософії, що сформувалась на основі більш раннього «китаєцентризму» [37. с. 27]. Серед інших причин, котрі негативно відбивались на місіонерській діяльності європейців, слід назвати негативне ставлення до християнства з боку уряду Цин і заможної частини населення, через що, як зазначає Хонгю Гонг, західна музика, як невід'ємна частина християнського ритуалу і загальної освіти, не викликала особливої зацікавленості і підтримки у китайців безпосередньо до початку XX ст. [123, с. 41].

При відсутності у населення внутрішньої потреби до християнського вірування і необхідної мотивації для освоєння західного музично-культурного продукту, необхідні були більш ефективні методи культурно-освітнього просвітництва. Їх успішне впровадження могло відбутись лише за наявності відповідних соціально-економічних і політичних передумов у суспільстві. В драматичній історії Китаю процес «посиленої» європеїзації, як вже зазначалось, починається із підписання Нанкінського договору та іноземної інтервенції західних країн і Росії, котрі, завойовуючи чужі території, одночасно укорінювали близькі їм західні культурні і музичні традиції. І західна концесія Шанхаю, і Харбін в перші десятиліття свого існування представляли локальні культурні осередки, орієнтовані на західну музичну традицію, в яких присутність китайського національного контенту була обмеженою.

На відміну від Шанхаю і, особливо, від новоствореного Харбіна, в яких «культурна інтервенція» проходила із зовні і безпосередніми учасниками якої виступали іноземці, у Пекіні, географічно віддаленому від кордонів сусідніх країн, процес вестернізації музично-освітнього простору в більшій мірі був пов'язаний із китайськими музикантами-просвітителями. В кінці XIX століття основним орієнтиром для наслідування вони обирають Японію, яка вже мала належний досвід у проведенні реформ і досягла помітних результатів в у культурній взаємодії з Заходом. Японія, як і в Китай, впродовж століть зберігала закритість музично-мистецького простору від проникнення інших культур.

Переломним моментом в історії японської музичної культури стала «незавершена революція 1867-1868-х років», відлік від якої бере «епоха Мейдзі». Саме з 1868 року починається активний процес вестернізації японської музичної культури, визначальним етапом якої стала реформа загальноосвітньої системи, орієнтованої на впровадження у виконавську практику європейських музичних інструментів.

Японський досвід став вирішальним для китайських реформаторів, котрі під їх впливом зуміли усвідомити, що музика сприяє просуванню політичних та соціальних реформ. На відміну від місіонерів, діяльність яких охоплювала лише невелику частину китайського суспільства, японці набагато успішніше впливали на свідомість освічених китайців, і вибіркове поглинання та адаптація західної моделі навчання Японією виявилося більш надихаючим прикладом для китайців у цілому [123, с. 42].

Європейська музика для китайців, як і для японців, вважалась більш перспективною для прогресивного розвитку в майбутньому. Необхідність переорієнтації китайської освітньої системи з усталених основ традиційної музики на європейські зразки досить настійливо підкреслює автор підручника з музики для початкової та середньої школи, наголошуючи: «Музика Європи сильна своїм звучанням і яскравим ритмом. <…> У цей час, якщо ми хочемо зміцнити свою освіту та виправити неправильні тенденції, що може бути більш придатним інструментом, ніж західна музика?» [174, с. 25].

Характеризуючи прихильників реформ в китайській освіті Джойс Хоу Ян Чен (Joys Hoi Yan Cheung) розділяє їх на дві групи. Першу, на його думку, представляли реформатори, які очорнювали традиційну китайську музичну спадщину, називаючи її відсталою, та одночасно пропагували західну музику як фундамент і основу для розвитку сучасної музичної культури країни. Другу групу складали захисники вітчизняної музики, які намагалися її осучаснити та розвинути, зберігаючи давні традиції [107, с. 4]. Відмінності між ними не носили антагоністичного характеру, всі вони бачили майбутнє музичного

мистецтва Китаю у наповненні його новими творчими ідеями і досягнення більш вагомих результатів на шляху прогресивного розвитку.

Від самого початку нового етапу процесу вестернізації основну увагу було зосереджено на реформуванні системи освіти. Головний акцент було зроблено на внесення змін у загальноосвітнє навчання, згідно яких початкове музичне виховання базувалось на простих зразках західної музики. Подібний принцип освоєння європейських музичних форм не був новим для китайців, його з успіхом використовували християнські місіонери. Однак, через обмеженість аудиторії, яку вони намагались залучити до християнства, в загальнонаціональному масштабі ефективність навчання залишалась на невисокому рівні. Значно вищий результат у масовому поширенні ідей реформаторів можна було отримати через впровадження «простих та легких для запам'ятовування масових пісень, <…> військових маршів, шкільних та національних гімнів» у навчальний процес загальноосвітніх закладів [123, с. 41].

Серед піонерів комплексного підходу до вдосконалення загальної освіти, в якій естетичне виховання розглядалось невід'ємною частиною нової освітньої системи, необхідно виділити Цай Юаньпея (Cai Yuanpei 1868-1940) – видатного китайського філософа, педагога, громадського діяча і організатора. Отримавши традиційну базову класичну освіту на батьківщині він, навчаючись у Лейпцизькому університеті впродовж 1907-1911 рр., намагався значно поглибити свої фундаментальні знання із філософії, естетики, антропології та експериментальної психології. Бажання більш глибокого осягнення західної культури надихає Цай Юаньпея на відвідування лекцій з історії та теорії музики на музикознавчому факультеті (Musikwissenschaftliche Institut) і приватних занять з навчання гри на скрипці та фортепіано.

Європейська освітня модель і набутий в Європі досвід стають відправним пунктами у його намаганні реформувати відсталу традиційну освітню систему,

яка на той час існувала в Китаї. Визначивши шість її ключових недоліків[63], Цай Юаньпей, повернувшись на батьківщину і отримавши посаду міністра освіти Китайської республіки, робить перші кроки на шляху перебудови вітчизняної освітньої конструкції. Спираючись на основний політичний лозунг Французької революції «свобода, рівність і братерство», Цай Юаньпей знаходить ці ідеали у традиційній китайській філософії і намагається їх використати у своїй концепції освітньої реформи. Її зміст базувався на п'яти основних типах навчання: військовому, утилітарному, світоглядному, моральному та естетичному [139, с. 764].

Особливе місце в освітній концепції Цай Юаньпея було відведено естетичному вихованню – образотворчому мистецтву, музиці і танцям, котрі розглядались як важливі компоненти на всіх освітніх рівнях (початковий, середній, вищий). Вплив політичних ідей французької революції простежується у намаганні замінити релігійне виховання естетичним. В той же час Цай Юаньпей, на відміну від французьких революціонерів, виступав проти будь якої політизації освіти. На його переконання, шкільне навчання повинно було здійснюватися «незалежними освітянами, на які не впливає жодна політична партія і церква» [179, с. 153]. Він вважав естетичне виховання місточком між феноменальним і ноуменальним світом, а мистецтво важливим засобом у розвитку в учнів емоційного світосприйняття та подолання негативних якостей та емоцій – егоїзму, впертості і ненависті.

Безпосередньо у вестернізації музичної освіти Цай Юаньпею належить керівна роль як організатора інституцій з впровадження європейських методів викладання музичних дисциплін у навчально-виховний процес загальноосвітніх шкіл і фундатора закладів професійної музичної освіти. Особлива активність у цьому напрямку була проявлена ним під час перебування на посаді ректора Пекінського університету (1916-1926), в якому Цай Юаньпей

[63] Цай Юаньпей на основі власного критичного аналізу традиційної освіти вказує на її вульгарний (bi), невпорядкований (luan), поверхневий (fu), страшний (xi), знеохочуючий (zhi) та оманливий (qi) характер [179, с. 148].

спочатку ініціює створення «Асоціації досліджень музики» (1919), на базі якої згодом у 1922 році був відкритий музичний факультет, котрий очолив сам ректор. Фактично із створенням музичного факультету у Пекінському університеті починається активний процес розробки моделі національної музично-освітньої системи, яка б, з одного боку, забезпечувала якісний рівень викладання музики у загальноосвітніх школах, а з другого – давала б можливість підготовки кваліфікованих професійних музикантів-виконавців та педагогів.

Важливим досягненням учасників Асоціації стало заснування «Музичного журналу». Відкриття спеціалізованого науково-методичного друкованого видання надавало можливість дослідникам публікувати результати своїх робіт, значна частина яких була спрямована на формування теоретичного підґрунтя для започаткування і розвитку професійної музичної освіти Китаю. Безумовно, всі науково-теоретичні засади майбутніх реформ базувались на акумуляції досвіду західної музично-освітньої системи з урахуванням національних особливостей.

Як випускник Лейпцизького університету, котрий славився своїми глибокими музичними традиціями з часів музик-директора Г.Ф. Телемана й Й.С. Баха і став alma mater для багатьох німецьких музикантів, включаючи синів Баха, Р. Вагнера та інших, Цай Юаньпей не міг залишитись поза віруючим музичним життям навчального закладу і міста в цілому. Слід зазначити, що саме під час навчання Цай Юаньпея музик-директором університету був відомий німецький композитор Макс Регер, а у 1908 році видатним німецьким музикознавцем-енциклопедистом Хуго Ріманом був заснований Музикознавчий інститут (Musikwissenschaftliche Institut) і відновлено товариство Collegium musicum. Тому абсолютно зрозуміло, що очоливши Пекінський університет, Цай Юаньпей намагається використати знання і досвід, отримані під час навчання у Німеччині, і фактично дублює музично-навчальну структуру Лейпцизького університету в Пекіні. Помічником для втілення своїх реформаторських ідей в практичну площину він запрошує музикознавця, композитора, диригента і педагога Сяо Юмея (1884-1940).

Такий вибір пояснюється близькими поглядами Цай Юаньпея і Сяо Юмея на проблему формування китайської системи музичної освіти, орієнтуючись у якості зразка на європейські навчальні заклади, в даному випадку німецькі. Не менш важливим фактором у створенні творчого тандему реформаторів було їх навчання у Лейпцизькому університеті, який вони почергово закінчили з інтервалом у 12 років[64]. Якщо під час навчання в університеті для Цай Юаньпея приватні заняття музикою були додатковим предметом до цілого пакету гуманітарних дисциплін, то Сяо Юмей спершу отримує освіту професійного музиканта у Лейпцизькій консерваторії[65], а пізніше проходить повний курс навчання на філософському факультеті, захистивши дисертацію.

Наявність в молодшого колеги фахової музичної освіти і рідкісного на той час для Китаю вченого ступеня доктора філософії свідчить про намагання Цай Юаньпея сформувати високопрофесійну команду однодумців, котрі здатні були створити належну базу для започаткування системи професійної музичної освіти на європейських засадах. Створенням музичного факультету в Пекінському університеті було розпочато впровадження німецької моделі музично-освітньої системи, яка в подальшому розвивалась у двох напрямках: науково-теоретичному, зразком для наслідування якого був обраний Лейпцизький університет (Musikwissenschaftliche Institut), і виконавському, прототипом котрого стала Лейпцизька консерваторія.

У Пекінському університеті, за прикладом Лейпцизького, Цай Юаньпей створює науково-дослідницький відділ[66], у 1921 р. директором якого став Сяо Юмей. За його ініціативи у 1922 р. паралельно із відкриттям музичного факультету було започатковано невеликий симфонічний оркестр [80, с. 54]. В

---

[64] Цай Юаньпей завершив навчання на філософському факультеті Лейпцизького університету у 1911 р. і після повернення на батьківщину, отримавши у 1912 р посаду міністра освіти Китайської республіки, сприяв відправленню Сяо Юмея на навчання до Німеччини, де останній перебував з 1912 по 1919 рр.. Сяо Юмей, навчаючись в Лейпцизькій консерваторії, а з 1916 р. одночасно в університеті на філософському факультеті першим із китайськи музикознавців захистив під керівництвом Г. Рімана дисертацією «Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII ст.» і здобув вчену ступінь доктора філософії.

[65] Сьогодні це Лейпцизька вища школа музики й театру імені Фелікса Мендельсона-Бартольді (нім. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig).

[66] «Музична дослідницька група» у 1922 р. група була офіційно перейменована в «Інститут музичних досліджень» Пекінського університету.

цьому також спостерігаються аналогії із функціонуванням Лейпцизького університету та його підрозділів, де під час навчання Цай Юаньпея було відроджено товариство і концертне життя Collegium musicum, до складу котрого входив компактний оркестр. Відмінність полягала лише в тому, що в перенасиченому аматорами і професійними музикантами Лейпцигу створення подібного оркестрового колективу не представляло особливих труднощів, в той час як у Пекіні організація діяльності симфонічного оркестру вимагала неабияких зусиль, враховуючи той факт, що акцент робився на залучення в першу чергу китайських музикантів, а не іноземців.

Аналогічний культурно-мистецький проект в певній мірі був реалізований у Пекіні ще задовго до організації симфонічного оркестру університету. Його ініціатором та безпосереднім організатором і виконавцем був дипломат, а пізніше генеральний інспектор Імператорської морської митниці британець Роберт Харт (R. Hart, 1835-1911). Як великий поціновувач музики і аматор-скрипаль та віолончеліст, Харт у 1886 р. на власні кошти створив перший приватний духовий оркестр, склад якого був сформований виключно із китайських виконавців[67]. Ідея започаткування оркестру виникла не спонтанно, а визрівала в процесі достатньо активної аматорської діяльності Харта-музиканта, який у своїй резиденції регулярно проводив концерти камерної музики. Виконавцями на музичних вечорах виступали його друзі, співробітники митниці і знайомі музиканти-аматори, переважно із зарубіжних представництв, котрі знаходились у Пекіні. Характеризуючи своїх колег- інструменталістів в одному із листів від 3 січня 1885 р., він писав: «Моє оточення зараз дуже музичне: Шерцер (Scherzer) і Ліот (Liot), фортепіано; Лайал (Lyall), скрипка; ван Аалст (van Aalst) фортепіано, флейта, гобой; я сам скрипка та віолончель; і ми щосуботи проводимо музичну вечірку» [130, с. 442].

Показово, що серед вказаних партнерів-музикантів зустрічається ім’я Дж.А. ван Алста (1858-після 1914) – бельгійського мультиінструменталіста,

[67] Лише посаду капельмейстера займав іноземець.

працівника митниці та пошти Китаю, автора першої монографії про китайську музику англійською мовою «Chinese Music» [87]. У невеликій за обсягами монографії (85 с.) Дж.А. ван Алст розглядає історію і теоретичні засади китайської музики, здійснює аналіз окремих зразків вокальних та інструментальних творів, висвітлює чисельний інструментарій. При відсутності до 1950 р. фундаментальних англомовних досліджень китайської музики праця Дж.А. ван Алста залишалась найбільш цитованою серед західних авторів і перевидавалась щонайменше п’ять разів. Цікаво, що ініціатором і спонсором першого видання (1884) став Департамент статистики Генеральної інспекції Китайської морської митної служби. Публікація була здійснена на замовлення Генерального інспектора Роберта Харта, що відображено на титульній сторінці. Зважаючи на те, що функції Генеральної інспекції морської митної служби Китаю ніяким чином не були пов’язані із науковими дослідженнями у сфері музичної культури, то присутність непрофільної організації у виданні «Chinese Music» можна пояснити лише власною ініціативою Р. Харта, який на той час займав посаду Генерального інспектора і, скоріше за все, самостійно фінансував її випуск. Активна підтримка Робертом Хартом праці Дж.А. ван Алста була пов’язана не тільки з близькими партнерськими відносинами між ними як учасниками сумісних виступів. Знаходячись на відповідальній державній посаді Харт ініціював музичне видання і підтримував іншого свого співробітника Альфреда Хіпслі, який підготував матеріали про китайську освітню систему [130, с. 519]. Досить влучну характеристику постаті Роберта Харта, як поціновувача китайської культури, літератури і мистецтва, дає його сучасник, перекладач традиційної китайської популярної літератури Джордж Стент (1833-1884), котрий зазначав: «<…> він завжди готовий допомогти, заохотити і підтримати будь-яку роботу, яка здатна збільшити інтерес і знання про Китай і китайців» [158].

Р. Харт надзвичайно високо цінував ван Алста як музиканта і називав його «чудовим флейтистом … з ніжним серцем» [68] [130, с. 563]. Така оцінка майстерності Дж. А. ван Алста пояснюється тим, що він, очевидно, був єдиним із партнерів Р. Харта, хто мав консерваторську освіту як флейтист і до того ж «добре грав на фортепіано та гобої» [192, с. 89]. Ще перебуваючи на митниці Шанхаю, куди Дж.А. ван Алст був прийнятий поштовим писарем у березні 1881 р., він брав активну участь у концертах Шанхайського літературного товариства, виступаючи як соліст та ансамбліст. Його переведення до Пекіну було здійснено за ініціативи Р. Харта, і в подальшому, не дивлячись на «нудний і поганий характер» працівника свого відомства, Генеральний інспектор активно сприяв просуванню віртуоза по службі, про що він повідомляє у своїх листах вищому начальству у Лондон [128, с. 127]. Очевидно, що на призначення Дж.А. ван Алста 1 січня 1899 р. на високу посаду комісара митниці і секретаря поштового зв'язку мали певний вплив сумісні музикування флейтиста-митника в ансамблі із Генеральним інспектором, які відбувались щосуботи в його резиденції.

Основу репертуару колективу, з яким він регулярно виступав на щотижневих концертах, складали кращі зразки європейської музичної класики. Окремі екземпляри програм сьогодні зберігаються в спеціальній цифровій колекції та архіві Королівського університету Белфаста (Queen's University Belfast). Їх аналіз дозволяє виявити в них різноманітні камерні вокальні та інструментальні твори західноєвропейських композиторів різних епох, іноді у вечірніх концертах звучала й китайська музика, що засвідчує програма виступу 5 березня 1885 р., в якій заключним тринадцятим номером вказана Китайська пісня (Додаток А. Мал. 2.). У складі інструментальних ансамблів найчастіше фігурують фортепіано та скрипка, рідше зустрічається віолончель і флейта, але пріоритет практично у всіх концертах належав співакам, котрі були найбільш

[68] Більш критично Р. Харт оцінював відносини свого підлеглого з іншими людьми, зазначаючи: «Ван Алст має в собі багато [позитивного], і він мені подобається; але з іншими людьми він, як кажуть, нудний і поганий. Не звинувачуйте його щодо загальних відносин з китайцями, інакше він зведе їх з розуму своїми правилами» [130, с. 534].

активними виконавцями[69]. Нажаль, відсутність в програмах імен учасників концертів не дає можливості їх точної ідентифікації.

Досить цікавим видається включення в програму концерту 20 лютого 1882 р. «Дитячої симфонії» (Toy Symphony, op. 61) Б. Ромберга, склад оркестру якої в оригіналі включає фортепіано або 2 скрипки та бас і 7 іграшкових інструментів: брязкальце, зозулю, соловейка, трикутник, барабан, трубу, перепілку.

На рішення Р. Харта створити власний духовий оркестр європейського зразка, очевидно, вплинув приклад Шанхайського громадського духового оркестру, який офіційно почав діяти з 1879 р. Однак, генеральний інспектор не намагається копіювати не зовсім вдалий досвід своїх шанхайських колег, котрі залишали поза увагою китайців, що проживали в «місті емігрантів», і для участі в оркестрі долучали іноземців – в переважній більшості філіппінських музикантів та окремих європейських інструменталістів. Під час створення власного колективу він робить ставку на місцевих жителів, які для того, щоб стати повноцінними учасниками духового оркестру, повинні були попередньо пройти курс навчання гри на інструменті. Як вказує Ден Цзякунь, з метою підготовки місцевих оркестрантів Р. Харт запрошує німецького педагога Бігля (Biegle), котрий у Тяньцзіні «з великим ентузіазмом взявся за пошук учнів та навчання їх грі на інструментах. Вже за рік він підготував вісім осіб, які могли не тільки грати на духових інструментах, але й самі спроможні були викладати»[70] [12, с. 59].

Дата започаткування оркестру на сьогоднішній день є остаточно не визначеною, щодо часу його появи висуваються різні версії. Куо-Хуан Хан (Kuo-Huang Han) стверджує, що перший склад оркестру під орудою німецького музиканта Бігля, котрий згодом покинув його, був сформований у 1885 році [127,

[69] Підтвердженням тому є програми концертів 1882 і 1885 рр, (див. https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/248/rec/8).

[70] Слід зазначити, що майже повна відсутність загальноприйнятих конкретних посилань у матеріалі про оркестр Р. Харта дисертаційного дослідження Ден Цзякуня не дає можливості для уточнення важливих деталей діяльності Бігля.

с. 18]. У монографії Ш. Мелвін і К. Цзіньдонг вказують 1889 р. [147, с. 84], а Ірен Пенг у енциклопедичному виданні заявляє про ще пізніший час заснування колективу – 1895 рік [151].

Певні корективи у виявлення дати народження оркестру можна внести, дослідивши архівні матеріали Р. Харта в Королівському університеті Белфаста. Серед них увагу привертає програма концерту «Громадського оркестру Тяньцзіня», який відбувся 14 лютого 1888 р. У заголовку типографського бланку програми вказано «Громадський оркестр Тяньцзіня» (Tientsin Public Band) і нерозбірливим почерком вписані 10 виконуваних музичних творів та ім'я керівника А. Бігель (A. Bigel). Крім традиційних для репертуару духового оркестру вальсів, військових маршів, мазурок та польок німецький капельмейстер також включає у програму «китайські мелодії» у власній обробці. (Додаток А. Мал. 3.). На листку відсутні позначки, котрі б свідчили про зв'язок колективу з іменем Роберта Харта. Сама назва «Громадський оркестр Тяньцзіня» фактично співпадає із назвою Шанхайського муніципального духового оркестру, котрий спочатку також був відомий як «Громадський оркестр Шанхая» (Shanghai Public Band). Це може свідчити про початкові наміри Р. Харта ініціювати створення не приватного, а муніципального оркестру. Вибір портового Тяньцзіня, замість столиці, для організації колективу можна пояснити присутністю місцевої митниці, котра підпорядковувалась відомству генерального інспектора і наявністю в місті військових оркестрів, котрі могли стати «донорами» для залучення китайських музикантів. Однак остаточно сформувати А. Бігелю повноцінний склад оркестру, очевидно не вдалося, і капельмейстер разом із найбільш кваліфікованими оркестрантами переміщуються у 1888 р. до Пекіна [12, с. 59]. Зважаючи на те, що у лютневих концертах 1888 р. у Тяньцзіні оркестр виступав як «Громадський оркестр Тяньцзіня», то його переїзд у Пекін, ймовірно, відбувся у весняно-літній період 1888 р. – найбільш сприятливу пору року для садово-паркових виступів. Основним концертним майданчиком стала резиденція Р. Харта, в котрій велика

паркова зона впродовж довгих років залишалась місцем щотижневих виступів оркестру і масових розваг гостей Р. Харта.

У Пекіні відбулась зміна керівника оркестру, конкретну дату якої при наявності не всіх, а лише окремих екземплярів програм концертів, встановити достатньо складно. До того ж не на кожній із них було вказано ім'я диригента, як, наприклад, у програмі концерту оркестру від 20 лютого 1889 р. В ній лише перераховані твори, які виконувались, а інформація про очільника колективу відсутня[71].

Про пошуки нового керівника в той час може свідчити один із листів Р. Харта, датований квітнем 1890 року, в якому він повідомляє: «Тримайте вухо гостро, якщо почуєте про хорошого духовика, який став би добрим поштовим секретарем і хорошим капельмейстером, котрий сам грає на першому корнеті, дайте мені знати» [131].

І хоча поява нового капельмейстера – португальця Дж. Коста, – зафіксована на концерті 29 серпня 1892 р. (при наявності в архіві лише двох програм впродовж 1889-1992 рр.), сумнівно вважати, що весь цей період оркестр залишався без керівника. Португальський музикант міг очолити оркестр значно раніше, ніж зазначено у програмі. В ній весь репертуарний список включав вісім танцювальних номерів, котрі каліграфічним почерком були написані на типографському бланку із сімейним вензелевим екслібрисом з орнаментально оздобленими ініціалами Р. Харта (RH)[72]. В подальшому майже всі програми концертів будуть виписуватись на різнокольорових бланках із фамільним знаком.

Наступна заміна капельмейстера Дж. Кости на його співвітчизника Е. Е. Енкарнакао (E. E. Encarnacao), як свідчить Гевін Холман, відбулась у 1896 р. [там само]. Дійсно, у програмі виступу оркестру 29 серпня 1896 року

[71] Фотокопія оригіналу знаходиться на сайті архіву Королівського університету Белфаста (див. https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/260/rec/8).

[72] Див. програма концерту від 29 серпня 1892 р. (https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979 coll33/id/260/rec/8).

вказано ім'я Енкарнакао[73]. Однак і на цей раз спостерігається із аналогічна ситуацією, коли програми за період протягом 1892-1896 рр. відсутні. Тому при недостатності інших джерел такі твердження не є беззаперечними.

Безпосередньо до від'їзду Р. Харта на батьківщину у 1908 р. Е. Е. Енкарнакао залишався керівником оркестру. Його функції були значно ширшими, ніж ті, що передбачає сучасне розуміння поняття диригентської діяльності, і відповідали тим вимогам, котрі ставив Р. Харт до претендентів на посаду. Він вважав хорошим капельмейстером не тільки відмінного виконавця на першому корнеті, здатного транспонувати та аранжувати музику для своїх оркестрантів, але й терплячого, кропіткого керівника, котрий добре володіє простою арифметикою, має виразний та економний почерк [131]. На архівних фотографіях Е. Е. Енкарнакао знаходиться в центрі оркестру як перший корнетист і диригент колективу (Додаток А. Мал. 4).

Аналізуючи програми виступів оркестру можна виявити, що переважну їх частину представляли твори популярної музики: вальси, польки, полонези, мазурки, марші, увертюри, котрі традиційно переважали у репертуарі духових оркестрів для виступів у парках і садах європейських міст в теплу пору року. Вони виконувались у просторому саду розкішної резиденції генерального інспектора, який часто організовував дипломатичні прийоми і світські вечірки для урядових високопосадовців. Досить точну характеристику універсального складу оркестру і його виступів залишила у своїх спогадах дочка Р. Харта Мейбл Мілберн Харт, котра під час свого першого візиту до Китаю у 1905 році писала: «...коли ми увійшли, китайський оркестр мого батька грав у дворі бравурний марш. До його складу входять близько 20 китайців, яких навчає португалець. За межами приміщення вони грають на інструментах духового оркестру, а у залі – на струнних. Вони грають так само, як майже будь-який оркестр, який я коли-небудь чула, і прекрасно виконують танцювальну музику… » [там само].

[73] Ім'я португальського капельмейстера Е.Е. Encarnacao вказано у програмі концерту 22 серпня 1896 р. (див. https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/507/rec/7).

Концерти популярної музики з творів західноєвропейських композиторів, на які запрошувались гості та інші мешканці Пекіна, генеральний інспектор проводив у власному саду регулярно щосереди у весняний та осінній сезони. [131]. Крім домашніх виступів оркестр Р. Харта також періодично приймав участь у різноманітних святкових та офіційних заходах, котрі проводились у місті, особливо під час зустрічей зарубіжних делегацій. Показовим є факт участі духового оркестру митного інспектора у важливих державних і громадських заходах, зокрема, колектив був залучений під час китайсько-японських перемовин військових лідерів щодо питань Маньчжурії у 1905 р. Не менш знаковими для музикантів Харта були виступи на запрошення організаторів у літньому палаці Цінської імператриці Сіхі (1903) та концерт в Пекінському університеті [127, с. 25].

Організовуючи оркестр західного зразка, Харт прагнув паралельно розв'язати і супутні проблеми, зокрема, його кадрового забезпечення. Він виступив ініціатором створення відповідної музично-освітньої інфраструктури, завданням якої було залучення китайських учнів для навчання грі на різних європейських інструментах. Свідченням тому є започаткування «спеціального музичного класу при митниці», в котрому майбутні оркестранти отримували повноцінну музичну освіту і крім духових інструментів одночасно освоювали струнні, а також опановували навички диригування та вивчали теорію музики і сольфеджіо [180, с. 21]. Для багатьох китайських музикантів вона стала першоосновою на шляху формування і розвитку виконавської майстерності гри на західних оркестрових інструментах. Яскравим прикладом цього можна вважати професійну кар'єру фундатора китайської кларнетної школи Му Чжицина (Mu Zhiqing, 1889-1969), котрий стояв у витоків створення класів кларнета в Китаї. Саме із «оркестрової школи» Р. Харта у 1904 р. розпочинається його активна творча діяльність і пропаганда кларнетового мистецтва на теренах Піднебесної. Впродовж шести років він навчався у п'яти іноземних музикантів-педагогів і в 1910 р. успішно завершив навчання, отримавши професію виконавця-кларнетиста із додатковими, непрофільними

спеціалізаціями скрипаля і диригента [207]. Високий рівень виконавської майстерності Му Чжицина дозволив йому одразу ж після закінчення спеціалізованих класів отримати посаду викладача з фаху «кларнет», а пізніше стати першим китайським професійним кларнетистом у Шанхайському симфонічному оркестрі.

Освоєння західного інструментарію завдяки існуванню паралельно із класами духових інструментів спеціалізації струнних значно розширило можливості залучення китайських учнів до участі в оркестровому виконавстві і стало важливою передумовою для створення в перспективі камерного, а згодом й симфонічного оркестру. Мультиінструментальний принцип підготовки оркестрантів, котрі паралельно опановували духові й струнні інструменти, давав можливість при дефіциті в Пекіні виконавців на західних інструментах формувати змішані склади ансамблів і оркестрів із ресурсів основного колективу, яким залишався духовий оркестр англійського мецената. Такий підхід сприяв оптимізації базового складу оркестру і фінансових витрат на його утримання та одночасно забезпечував можливість комплектувати різноманітні конфігурації інструментальних груп в залежності від потреб. Як власник приватного оркестру Р. Харт не виділявся особливою щедрістю по відношенню до своїх оркестрантів, через що вони при появі значно привабливіших фінансових умов переходили в інші колективи. Більш висока заробітна плата у військових оркестрах іноді ставала причиною масового переміщення виконавців[74]. Так, після сумісної участі оркестру Р. Харта і військового гурту Юань Шикая у святкуваннях в Імператорському палаці у 1903 р. вісім музикантів першого перейшли до військового колективу [127, с. 24]. Безумовно, ліквідувати наслідки такої втрати для капельмейстера Е. Е. Енкарнакао, навіть при наявності певного кадрового резерву серед учнів оркестрових класів, було надзвичайно складно. Це викликало гнів і невдоволення Р. Харта, котрий звинувачував конкурентів у «контрабанді» своїх музикантів, які пройшли

[74] В оркестрі Р. Харта середньомісячний заробіток музикантів становив 6-8 юанів. Інструменталісти із військових духових оркестрів отримували заробітну плату у розмірі 12 юанів [12, с. 62].

підготовку в його оркестровій школі. Не дивлячись на окремі труднощі, котрі виникали у комплектації складу духового і струнного оркестрів, «музичні класи при митниці» давали змогу мінімізувати негативні наслідки кадрових втрат. Вони були не тільки основним резервом для духового і струнного оркестрів Р. Харта, але й «постачальником» кваліфікованих китайських виконавців на західних інструментах спочатку до військових духових оркестрів, а пізніше в камерні й симфонічні колективи Пекіна та інших міст Китаю. Як зазначає Кейт Робінсон – автор монографії, присвяченої музично-просвітницькій діяльності Р. Харта, навчання в оркестрових класах давало можливість не тільки опановувати техніку гри на інструменті, але й сприяло освоєнню різноманітного репертуару різних стилів та рівнів складності, розвивало музичну виразність і художнє мислення учнів, розуміння та вміння збалансувати всі ці аспекти [158].

Катастрофічні наслідки для творчої діяльності та існування оркестру і музично-освітнього закладу мав від'їзд Р. Харта на батьківщину у 1908 році. Відсутність державного фінансування та спонсорської підтримки меценатів привели до їх закриття[75], що змусило музикантів вести пошук нових місць працевлаштування. Саме цими обставинами пояснюється поява колишніх оркестрантів і викладачів спеціальних класів школи Р. Харта у симфонічному оркестрі музичного факультету Пекінського університету, започаткованому відомим китайським музикантом Сяо Юмеєм [80, с. 54]. Тому вирішальне значення у формуванні університетського симфонічного оркестру Кейт Робінсон відводить саме музикантам струнного оркестру Р. Харта, котрі і стали основою першого китайського симфонічного оркестру[76] [158]. Всього Сяо Юмеєм у новостворений колектив було запрошено дев'ять інструменталістів із минулого складу оркестру Харта: три перші скрипки, одна друга скрипка, віолончель, флейта, два кларнети і валторна [там само].

[75] Після повернення Р. Харта в Англію духовий оркестр завдяки зусиллям Е.Е. Енкарнакао проіснував до 1910 р. і через фінансові труднощі був розпущений. Довше, безпосередньо до 1918 р., продовжували свою діяльність оркестрові класи, котрі також через брак коштів були закриті.

[76] Мається на увазі оркестр, склад якого представляли виключно китайські виконавці, а не іноземні музиканти.

К. Робінсон, висловлюючись про таку зацікавленість Сяо Юмея музикантами Харта, припускає, що це міг бути просто надзвичайно щасливий збіг обставин. Дора ван Моллендорф (учасниця музичних вечорів Харта), котра була вчителькою Сяо Юмея, згадувала, що після повернення до Пекіна він «найняв багатьох хлопців оркестру Харта для першого китайського симфонічного оркестру» [158]. Крім музикантів оркестрового колективу Р. Харта в університетський оркестр і на викладацьку роботу були запрошені також окремі інструменталісти із військових духових оркестрів[77]. Це дозволило в короткий період часу сформувати необхідний репертуар, котрий суттєво відрізнявся від програм музичних вечорів, які звучали у резиденції інспектора митниці.

Спираючись на знайомство з досвідом славнозвісного лейпцизького оркестру Гевандхауз, Сяо Юмей формує програми концертів на зразках академічної класичної музики та віддає перевагу опусам австро-німецьких композиторів. Пріоритетне місце у репертуарі університетського оркестру належало творам Л. Бетховен, спадщина котрого була представлена чотирма симфоніями (№№ 2, 3, 5 і 6)[78], концертом для фортепіано з оркестром, симфонічними увертюрами [123, с. 48]. Серед творів інших композиторів, які найчастіше звучали у виконанні університетського колективу, виділяються композиції Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, К.- М. Вебера та Р. Вагнера. Також в концертних програмах можна виявити опуси А. Дворжака, П.І. Чайковського, Ф. Ліста, Ф. Шопена, О. Глазунова, Е. Гріга та інших композиторів. Впродовж 1922-1927 рр. оркестр дав двадцять три запланованих та шість спеціальних концертів[79] [там само].

Таким чином, залучаючи досвідчених китайських інструменталістів із оркестру Р. Харта і військових духових оркестрів, Сяо Юмей створює у Пекіні

---

[77] Як зазначає Сін Сюечжі склад оркестру нараховував 17 музикантів [207].

[78] «Пасторальна» симфонія Л. Бетховена вперше була виконана під час проведення восьмого концерту оркестру у 1923 р., а «Симфонія долі» прозвучала в 17 публічному виступі у 1924 р. [207].

[79] Дещо іншу кількість концертів оркестру вказує К. Чжан, котрий стверджує, що в період з 1923 по 1927 рр. колектив 42 рази виступав перед публікою [80, с. 54].

перший симфонічний оркестр західного зразка, склад якого був сформований не з іноземців, а із місцевих музикантів.

Важливим внеском Сяо Юмея у розвиток музичної культури Китаю стала розробка програм підготовки виконавців і педагогів для започаткування національної системи професійної музичної освіти. Перейменувавши музичний факультет на «Музичну консерваторію Пекінського університету» Сяо Юмей прагнув не тільки до формальної зміни офіційної назви. Він намагався створити музичний навчальний заклад нового типу на зразок Лейпцизької консерваторії із додатковими спеціалізаціями, котрий в перспективі повинен був стати центром музично-освітньої системи Китаю. Розробивши три напрямки підготовки професійних виконавців і педагогів, Сяо Юмей запропонував розширену структуру нової освітньої моделі, котра відрізнялась від відомого університетського зразка. Вона включала навчання за традиційними (консерваторськими) виконавськими спеціалізаціями (фортепіано, струнні, духові, вокал, теорія музики та композиція), окремо підготовку музично-педагогічних кадрів і факультативно отримання навичок музично-просвітницької діяльності [123, с. 47]. В такому підході Сяо Юмея до формування національної системи професійної музичної освіти простежується намагання поєднати виконавські, музично-теоретичні та інструментально-педагогічні спеціалізації Лейпцизької консерваторії та Лейпцизького університету в єдиний навчальний комплекс фахової підготовки музикантів. Здійснені Сяо Юмеєм кроки на шляху докорінної перебудови музично-освітньої системи Китаю на західних засадах стали фундаментом для становлення і розвитку професійної підготовки виконавців і музикантів-педагогів для спеціальних та загальноосвітніх навчальних закладів.

Активна діяльність Сяо Юмея, як і основного ініціатора реформ освітньої системи Китаю Цай Юаньпея, була призупинена після зміни влади у 1927 р., коли нове керівництво розпочало «радикальну реорганізацію» Пекінського університету, результатом якої стало закриття музичного факультету. Основною причиною припинення його діяльності була сумнівна культурна політика нового

керівника Пекінського університету, котрий вважав, що «музика завдає шкоди суспільній моралі» та «витрачає державні гроші» [207]. Однак, не дивлячись на такі різкі зміни курсу, Сяо Юмей і Цай Юаньпей не відмовляються від своїх попередніх планів щодо формування нової моделі професійної музичної освіти і для практичного втілення своїх задумів відправляються в інтернаціональний та більш демократичний Шанхай. Тут у листопаді 1927 року соратники заснували перший спеціалізований музичний навчальний заклад, котрий згодом отримав назву «Шанхайська консерваторія». Цай Юаньпей як досвідчений керівник, спочатку очолив установу, «щоб підтвердити довіру до неї», а згодом передає управління навчальним закладом авторитетному колезі Сяо Юмею, котрий до кінця життя (1940) залишався його незмінним директором [123, с. 49].

Таким чином, розпочавши у Пекінському університеті активну роботу над формуванням системи професійної музичної освіти європейського зразка, Сяо Юмей і Цай Юаньпей закладають фундамент для створення музичних навчальних закладів нового типу, орієнтуючись на добре знайомі і близькі їм Лейпцизьку консерваторію та Лейпцизький університет, а також демократичні принципи освітньої системи у Франції. Творчий тандем Сяо Юмея і Цай Юаньпея представляв собою добре збалансоване поєднання високої музичної професійності, глибокої обізнаності в структурних особливостях західної моделі музично-освітньої системи і чітке розуміння стратегії професіоналізації музичного виконавства та спеціалізованої і загальної музичної педагогіки, необхідні для формування і розвитку музичної культури Китаю. Створюючи необхідну методологічну і науково-теоретичну базу для започаткування навчальної діяльності музичних закладів освіти вони сприяли розширенню музично-освітнього простору Піднебесної з метою залучення талановитої місцевої молоді до скарбниць західної музики. Незважаючи на політичну, економічну та соціальну нестабільність, яка склалась в китайському суспільстві у 20-х роках XX ст., Сяо Юмей і Цай Юаньпей залишались глибоко переконаними прихильниками, ініціаторами і розбудовниками нової музичної культури Китаю на шляху її вестернізації.

На відміну від Шанхаю і Харбіна, в котрих західні музичні традиції розвивались у замкнутому середовищі окремих груп європейських поселенців, а їх носіями виступали представники західної коаліції і росіяни, у Пекіні спостерігається протилежний підхід і активне залучення китайців до участі в ансамблевих і оркестрових колективах західного зразка. Ідея ірландця Р. Харта щодо створення китайського духового оркестру, сформованого виключно із місцевих жителів, стала початком активної фази вестернізації музичного мистецтва Китаю і використання більш ефективних підходів до формування нової оркестрової культури і виконавства.

Створивши цілісний музично-освітній і оркестрово-виконавський комплекс, Генеральний інспектор Р. Харт продемонстрував прогресивний погляд щодо ефективних напрямків розвитку оркестрового виконавства. Як основний фінансовий гарант колективу він запропонував поєднання творчої діяльності з фаховим музичним навчанням. Подібна форма підготовки оркестрових музикантів існувала ще з часів Французької революції, коли було створено музичну школу оркестру Національної гвардії[80], вихованці якої поповнювали ряди військових оркестрів. Основна відмінність навчально-оркестрового комплексу Харта від державної паризької установи полягала в тому, що утримання пекінської школи і оркестру забезпечувалось за його власний кошт, а не за рахунок казни.

Здійснюючи підготовку китайських музикантів для власного оркестру, Харт, фактично, одночасно сприяв формуванню кадрового потенціалу військових музичних колективів, до яких періодично переходили його музиканти. Після його від'їзду на батьківщину всі вони склали основу симфонічного оркестру Пекінського університету і стали викладачами музичного факультету. Започатковані Хартом традиції оркестрового музикування Сяо Юмей продовжив на більш високому професійному рівні, створивши університетський колектив, орієнтований на академізм

[80] Музична школа оркестру Національної гвардії заснована у 1792 р., у 1793 її було реорганізовано в Національний музичний інститут, а в 1795 р. у Паризьку консерваторію.

лейпцизького Гевандхаузу. Творча діяльність духового та струнного оркестрів Р. Харта і університетського симфонічного оркестру Сяо Юмея сприяла формуванню засад національної симфонічної оркестрової культури, а для багатьох китайських музикантів стала школою становлення і розвитку виконавської майстерності.

Висновки до другого розділу

Друга половина XIX і початок XX ст. стали визначальним періодом на шляху вестернізації музичної культури Китаю і народження симфонічних оркестрових колективів західноєвропейського зразка. Складне військово-політичне і соціально-економічне становище країни після поразки в Опійній війні і підписання Нанкінського договору відкрили країнам західної коаліції шлях до прямого проникнення не тільки в територіальний, але й культурний простір Піднебесної, західний вплив на котрий до того був обмежений лише місіонерськими програмами. Розділений на сетльменти між європейськими країнами і США напівколоніальний Шанхай в середині XIX ст. стає центром поширення західних музичних традицій. Намагання створити комфортні умови для проживання європейців в концесійних кварталах і потреба в забезпеченні прийнятного музичного середовища для проведення культурного дозвілля стимулюють процес формування необхідної музичної інфраструктури. Поява музично-громадських організацій (асоціацій, товариств) активізувала концертно-виконавську і музично-освітню діяльність місцевих професійних музикантів і аматорів та музикантів-гастролерів, котрі пропагують західні музичні здобутки. З приїздом до Шанхаю Ж. Ремюза настає новий етап у розвитку оркестрового виконавства на шляху його професіоналізації. Саме йому вдається сформувати професійний муніципальний оркестр, котрий стане фундаментом у розвитку оркестрової культури не тільки Шанхаю, але й Китаю в цілому.

Якщо на теренах Південного Китаю ключове місце у процесі вестернізації його музичного простору займав населений європейцями і американцями Шанхай, то на північному напрямку центром становлення академічної музичної культури став Харбін, який знаходився під впливом Російської імперії, котра після укладення у 1896 році секретного китайсько-російського договору отримала право «бути носителькою культури» в прилеглій до її кордонів Маньчжурії. Із заснуванням у 1908 році за фінансової підтримки Китайсько-Східної залізниці Харбінського симфонічного оркестру розпочинається активний процес формування в місті західних оркестрових традицій. Участь двох китайських диригентів Цзунь Цзелі і Ба Тесяна на початковому етапі діяльності колективу, сформованого переважно із російських музикантів, свідчить, що при домінуванні в регіоні оркестрів традиційних китайських інструментів, вони могли отримати попередній творчий досвід роботи в існуючих духових (переважно військових) оркестрових колективах західного зразка, сформованих за участі місцевих виконавців. Особлива роль у розвитку європейських музичних традицій в Харбіні належить російським музикантам-емігрантам, котрі, започаткувавши муніципальні і приватні музичні навчальні заклади, сприяли популяризації західноєвропейської і російської музики. Висока плата за навчання значно обмежувала доступ до музичної освіти широким верствам корінного населення і надавала можливість осягнення мистецьких здобутків іншої цивілізації лише незначній частини заможних китайців.

Суттєві відмінності спостерігаються в алгоритмі вестернізації музичної культури Пекіна у порівнянні із Шанхаєм і Харбіном. Вже на початковому етапі проникнення західних музичних традицій в культурний простір китайської столиці простежується зміна загальної концепції європеїзації китайської музики. На відміну від Півдня і Півночі Китаю, в яких західна музика була поширена в значній мірі серед шанхайландерів і російських поселенців, а для місцевих жителів в силу різних причин залишалась недоступною, у Пекіні основним суб’єктом сприйняття західного музичного продукту стає китайський

оркестровий музикант. Важливі кроки в цьому напрямку, крім ранніх малоуспішних спроб місіонерів, здійснює Роберт Харт. Започаткований ним навчальний виконавсько-оркестровий комплекс для китайських громадян, котрий включав підготовку виконавців в оркестровій школі і їх подальше залучення до творчої діяльності духового і струнного оркестрів, став найбільш ефективною формою популяризації західного інструментарію і долучення містян до європейської оркестрової культури. Завдяки появі навчального музичного закладу Р. Харта розпочинається процес формування національної школи виконавства на інструментах симфонічного оркестру, кращі представники якої згодом стануть фундаторами інструментальних класів перших музичних навчальних закладів і провідними виконавцями новостворених духових і симфонічних колективів.

РОЗДІЛ 3
СИМФОНІЧНЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО КИТАЮ В ЕПОХУ ПОЛІТИЧНИХ ВИКЛИКІВ І РЕФОРМ

3.1 Культурна політика КПК та її вплив на становлення симфонічного оркестрового виконавства

Проголошення 1 жовтня 1949 року у Пекіні Китайської Народної Республіки стало визначною подією в історії країни у боротьбі проти колоніалізму і за незалежність. Перемогою Комуністичної партії Китаю був завершений більш чим столітній період іноземної окупації державами західної коаліції та Японії, який розпочався з часів Першої опійної війни. Країна, котра знаходилась в колоніальній залежності, після здобутої перемоги намагається відновити занепалу економіку, подолати наслідки територіальної роздробленості, розвивати освіту, науку, культуру і мистецтво.

Визнавши культурну відсталість країни результатом багаторічного іноземного та феодального поневолення, КПК обирає шлях на створення національної «масової нової культури» та нової системи освіти «новодемократичного спрямування». Для успішного виконання означених реформ партія закликала об’єднатись «всіх тих представників нинішньої інтелігенції, які приносять користь народу», одночасно наголошуючи на потребі перевиховання «відповідними методами» працівників старої культури. Лише засвоївши нові погляди та нові методи роботи, вони могли служили народу [50].

Разом з обранням курсу на створення «нової масової культури» на демократичних засадах, наголошується необхідність зваженого критичного підходу до оцінки давньої культури, а також до запозичення досягнень зарубіжного мистецтва та їх використання у формуванні нового Китаю. Неприйнятність ідеології тотальної вестернізації та виступи Мао Цзедуна проти її прихильників визначили стриманий підхід партійного керівництва до її

впровадження при формуванні нової культурної політики у 1950-х-початку 1960-х рр.

Обираючи основним напрямком розвитку держави побудову соціалізму, КНР на початковому етапі свого становлення орієнтується на досвід соціалістичних країн і Радянського Союзу, котрий був взірцем для проведення докорінної перебудови всіх інституцій країни. Вказаний курс був офіційно проголошений Мао Цзедуном у Політичному звіті ЦК КПК VII з'їзду Комуністичної партії Китаю 24 квітня 1945 р., ще до повної перемоги над Гоміданом. Зразком у справі будівництва народної культури Китаю, як зазначалось у документі, повинна була служити радянська культура і мистецтво[81]. Тісні дружні відносини між СРСР та КНР були офіційно закріплені у радянсько-китайському «Договорі про дружбу, союз і взаємну допомогу» 14 лютого 1950 року у Москві і передбачали широкий спектр співпраці і допомоги Радянського Союзу.

Розкриваючи сутність наступних трансформацій, які згодом будуть розпочаті китайським керівництвом у докорінній перебудові музичної культури, необхідно згадати про ситуацію, яка склалась на той час у радянському музичному мистецтві. Прийнята Політбюро ЦК ВКП(б) Постанова «Про оперу "Велика дружба" В. Мураделі» 10 лютого 1948 р. на довгий час стала програмним документом, у якому були сформульовані основні завдання, поставлені радянським керівництвом перед композиторами[82]. Серед них акцентується необхідність забезпечувати «високу професійність та одночасно простоту і доступність музичних творів»[83], а також глибокий зв'язок з народом і його пісенною творчістю.

---

[81] Основні тези нової культурної політики КПК були озвучені Мао Цзедуном на Яньаньському форумі з літератури та мистецтва у травні 1942 р. у контрольованому комуністами м. Яньані. Пізніше вони в сконцентрованому вигляді ввійшли в текст Політичного звіту ЦК КПК на VII з'їзді Комуністичної партії Китаю.

[82] Навіть у Постанові ЦК КПРС від 28 травня 1958 р. «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький»…», вказувалось, що Постанова 1948 року «загалом відіграла позитивну роль у розвитку радянського музичного мистецтва».

[83] Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) «Про оперу "Велика дружба" В. Мураделі». 10 лютого 1948 р.

Визнаючи «окремі успіхи деяких радянських композиторів у створенні нових пісень, котрі знайшли визнання та широке поширення в народі», глибокому осуду було піддано «формалістичні збочення, антидемократичні тенденції в музиці, котрі далекі від радянського народу та його художніх уподобань»[84], що найбільше проявились у симфонічній та оперній творчості Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, В. Шебаліна, М. Мясковського та ін. Всі вказані недоліки обґрунтовувались чужорідними впливами сучасної західноєвропейської та американської музики і збереженими пережитками буржуазної ідеології.

Вплив окремих положень сумнозвісної Постанови 1948 р. згодом простежується в програмних документах ЦК Комуністичної партії Китаю. Одним із базових принципів нової культурної політики КНР, що визначили основні напрямки розвитку культури і музичного мистецтва, стало проголошене гасло «мистецтво для народу». Цей заклик до композиторів створювати прості та доступні у сприйнятті музичні твори для широких мас не відзначається новизною. Його можна виявити в маніфестах Великої французької революції (1789), в котрих музика називається «символом єднання і ентузіазму» народу [56, с. 24]. Задекларована відмова від елітарності та звернення до широких мас обумовили необхідність докорінної перебудови французької системи музичної освіти, результатом якої стало заснування Паризької консерваторії, ідеологізована діяльність котрої на ранніх етапах була спрямована на розвиток масовості музичного мистецтва і широкого доступу та участі в ньому всіх соціальних прошарків населення. На шляху зміни суспільно-політичної системи в процесі переходу від абсолютизму до демократичних форм народовладдя французькі революціонери для «пристосування музики до суспільного життя» [56, с. 28] пропонують замість класичних жанрів академічної музики (опера, симфонія, концерт) зосереджуватись на більш

[84] Газета «Правда». 11 лютого 1948 р.

доступних первинних жанрах народної та революційної пісні, маршу, танцю[85]. Саме вони призначались для залучення мас під час проведення революційних маніфестацій і національних урочистостей, незмінним учасником яких виступав духовий оркестр Національної гвардії.

Використання духового оркестру як одного із основних учасників масових вуличних маніфестацій під час революційних заворушень і особливо в постреволюційний період, мало не менш важливе в Росії у 1917 р. Мідний склад духових оркестрів революційно налаштованих військових частин був найбільш мобільною групою музичного супроводу пролетарських маніфестацій, а виконання міжнародного офіційного гімну «Інтернаціонал» під акомпанемент духового оркестру довгий час представляло собою певну форму ідеологічного ритуалу не тільки для ВКП(б) та КПРС, але й комуністичних партій інших країн, в тому числі Китайської Радянської Республіки (1931-1934).

Саме з організації симфонічного оркестру розпочинається творча діяльність патріарха китайських диригентів і ветерана комуністичного руху КПК Лі Делуня. Ще навчаючись у Шанхайській консерваторії в класі віолончелі Лі Делунь, як активний член комуністичного підпілля[86], отримав завдання «залишатися в концертних залах і працювати серед студентів, засуджуючи японців і їх сподвижників, щоб виховувати патріотизм і не співпрацювати із загарбниками» [109, с. 25]. Перебуваючи в мультинаціональному євразійському середовищі, в котрому вже століття активно розвивались західні музичні традиції, центром популяризації котрих у 1920-х роках стала Шанхайська консерваторія, Лі Делунь з ентузіазмом включився в цей процес, поєднуючи навчання із виступами на радянській радіостанції в Шанхаї у ролі коментатора програми класичної музики [146]. Ще з більшою пристрастю він намагається

---

[85] Негативне ставлення до опери проявляли й теоретики марксизму, котрі вважали, що вона існувала виключно для задоволення естетичних смаків середнього класу [152, с. 4].

[86] У 1935 р. Лі Делунь став активним учасником протестного «Руху 9 грудня», прийнявши участь у масовій студентській демонстрації в Пекіні проти потенційної японської окупації. Згодом він зблизився із комуністичним підпіллям і у 1936 р. став членом КПК. Продовжуючи активну діяльність в підпіллі Лі Делунь у 1938 р. вступив у престижний католицьки університет на історичний факультет. Однак згодом, через посилення тиску японських мілітаристів і бажання продовжити свою політичну діяльність, він був змушений проти волі заможних батьків покинути університет і поступити у Шанхайську консерваторію [109, с. 25].

проникнутись звучанням живої музики у виконанні Шанхайського симфонічного оркестру і стає постійним відвідувачем його концертів. Під впливом вражень від знайомства з творчим колективом молодий студент консерваторії разом з товаришем у 1942 р. організовують студентський симфонічний оркестр [145]. Загроза арешту через діяльність у комуністичному підпіллі змушує його покинути неоколоніальний Шанхай і перебратись у «колиску китайської революції» і цитадель КПК гірський Яньань. У листопаді 1946 р. він долучається до аматорського оркестру, раніше організованого композитором Хе Лютіном (1903-1999) після передачі музикантам інструментів фірми «Yamaha», покинутих японцями [146]. Невдовзі через хворобу диригента і неможливість творчого керівництва Лі Делунь очолює колектив, котрий повинен був супроводжувати зустрічі зарубіжних посланців, яких приймали в Яньані Мао Цзедун і Чжоу Еньлай[87],

Згадуючи свої перші заняття з «Центральним оркестром Яньаня» Лі Делунь зазначав: «Це була просто група дітей, зібраних для гри на західних інструментах. Вони ніколи не бачили їх навіть у своїх мріях. Мені довелося їх навчати. У мене було багато методичних посібників. Я почав з пікколо і дійшов аж до туби. Тож згодом я став диригентом» [там само].

Із розповідей Делуня, опублікованих незадовго до його смерті Шейлою Мелвін в «International Herald Tribune», повстає героїчна картина створення оркестру і його перших років існування. Особливо вражаюче виглядає майже тисячокілометровий похід оркестру разом із військовими частинами КПК у Пекін у лютому 1947 року, який супроводжувався реальними бойовими діями з Гоміданом та бомбардуванням міста. Весь шлях у напрямку Пекіна оркестранти з інструментами пересувались «на спинах мулів і коней через Жовту ріку на Північному Заході, перетинаючи Хуанхе і гори Тайхен» [109, с. 26]. В історії оркестрового мистецтва досить важко відшукати аналогічні

[87] Чжоу Еньлай (1898-1976) – визначний державний діяч Китаю, перший голова Держради КНР, багаторічний глава уряду і талановитий дипломат, який завдяки виваженій політиці сприяв збереженню мирного співіснування між західними країнами.

приклади мужності музикантів, для котрих революційні і патріотичні ідеї стали натхненням для подібних героїчних вчинків. У надзвичайно складних умовах Лі Делунь разом із оркестрантами в місцях тимчасової зупинки виступав з концертами для місцевих жителів, ознайомлюючи їх з кращими зразками світової музичної класики. У програму включались невеликі фрагменти із творів Ф. Шуберта, В.А. Моцарта та інших західноєвропейських композиторів, творчість яких була практично вперше представлена населенню віддалених від великих міст районів. Оцінюючи виконавський рівень вихованців Лі Делуня і їх самовідданість, майбутній прем'єр-міністр КНР Чжоу Еньлай, котрий був свідком драматичної історії започаткування Першого симфонічного оркестру комуністичного Китаю, зазначав: «Ви не серед найкращих оркестрів світу. Але ніколи оркестр не проходив тисячі кілометрів з усіма своїми музичними інструментами на спинах мулів. Це зробили тільки ви» [109, с. 26].

Орієнтація на молодь у пропаганді «масової нової культури» стає важливим принципом у реалізації ідеологічної політики партії. В корпусі китайських диригентів першої лінії, котрі народжувались у горнилі революційної боротьби, Лі Делунь був не єдиним, кому були близькі ідеї КПК. Вже в юному віці незалежним і стійким характером у подоланні труднощів виділялась перша в Китаї жінка-диригент симфонічного оркестру Чжен Сяоїн (1929 р. н.). Участь у студентському протестному русі проти Гоміндану стала для неї визначальною в процесі формування власних поглядів і зближення із ідеологією КПК. Як і Лі Делунь, Чжен Сяоїн, навчаючись у престижному закритому Нанкінському університеті Цзіньлін для жінок, після студентських заворушень у 1948 р. несподівано вирішила покинути батьків і відправитись у звільнену комуністами провінцію Хенань. Тут вона, за її словами, впродовж трьох місяців вивчала теоретичні засади комуністичного руху і, впевнившись у прогресивності його ідей, включилась у революційну боротьбу, очоливши агітбригаду в Кайфені [186].

Участь у концертній агітбригаді у складі 60 осіб, керівником якої її, як найбільш музично освіченого члена колективу[88], було згодом призначено, дала можливість Сяоїн «у спілкуванні з простими людьми <…> зрозуміти, що музика повинна служити людям» [187]. У своїх спогадах вона зазначає, що саме бажання навчати пісням та танцям учасників групи стало основною причиною, через яку вона всупереч волі батьків покинула рідний дім і відправилась у звільнений Хенань [187]. В подальшому її творчі зусилля будуть спрямовані на оволодіння професією диригента.

Важливою віхою у формуванні культурної політики КПК, і безпосередньо, розвитку музичної культури, став Перший Китайський національний конгрес діячів літератури та мистецтва, який відбувся у липні 1949 року в Пекіні. В його роботі прийняли участь 753 делегати, серед яких були такі відомі китайські музиканти, як Хе Лютін, Лі Делунь, композитор і скрипаль Тан Шучжень (1907-2002), скрипаль Ма Сицун (1912-1987), вокалістка Чжоу Сяоянь (1917-2016). Основною темою дискусії на форумі стало визначення шляхів розбудови культури і мистецтва Нового Китаю після перемоги над Гоміданом. Значна частина дебатів була присвячена підведенню підсумків роботи КПК над формуванням культурної політики Китаю від початку Руху 4 травня (1919 р.).

Щодо визначення політичного курсу КПК в галузі освіти, культури і мистецтва з доповідями виступили лідери партії та очільник уряду Чжоу Еньлай, котрі акцентували увагу на залученні всіх прогресивних митців до створення доступних для широких мас нових художніх творів, які «напередодні повної перемоги у Народно-визвольній війні повинні залишатись важливим ідеологічним компонентом в політичній і військовій боротьбі» [209]. Основними документами, на які спирались митці, залишались «Бесіди про літературу та мистецтво» Мао Цзедуна, озвучені в Яньані у 1942 році,

[88] Заняття музикою почались у Чжен Сяоїн з раннього дитинства. З шести років вона почала займатись на фортепіано і її майбутні музичні досягнення, за словами самої мисткині, невіддільні від сімейного виховання в дитинстві [187].

провідною ідеєю яких було проголошення визначального принципу – «мистецтво для народу».

Більш детальне обговорення шляхів розвитку музичного мистецтва проходило на пленарних засіданнях делегатів, які представляли спільноту музикантів. Доповідачами висловлювались різні погляди щодо майбутнього професійної музичної освіти та місця і ролі західної музики у становленні нової китайської культури. Тут висловлювались різні думки, лунали радикальні пропозиції і категоричні ствердження, що «симфонічні оркестри не можуть служити робітникам, селянам та солдатам і їх потрібно просто розформувати або перетворити на культбригади, а термін музичної освіти обмежити одним роком навчання» [147, с. 184].

Достатньо суперечливо при подібних заявах окремих «реформаторів» виглядає участь у роботі багатоденного конгресу об'єднаного симфонічного оркестру. До його складу ввійшли музиканти Центрального оркестру м. Янань, котрі після згадуваного тисячокілометрового маршу об'єднались для спільного виступу із інструменталістами Пекінської академії мистецтв. Лі Делуню, як активному організатору концерту, прийшлось спішно перекваліфікуватись в альтиста через те, що в оркестрі не було жодного виконавця на цьому інструменті [147, с. 184]. Керувати новоствореним колективом було доручено хоровому диригенту Янь Лянкуну. Центральне місце в різноманітній програмі концерту зайняла кантата «Хуанхе», – один з найкращих творів відомого китайського композитора Сянь Сінхая, виконання котрого сприймалось як символ об'єднання китайського народу. Значення його творчої діяльності для розвитку китайської культури буде через півстоліття підтверджено у роки культурної революції створенням на основі кантати колективного твору-парафразу – концерту для фортепіано з оркестром і читця «Хуанхе» (1958-1970) групою авторів під керівництвом композитора і піаніста, лауреата Другого Міжнародного конкурсу імені П. Чайковського Інь Ченцзуна, а також організацією популярного всекитайського «Конкурсу піаністів на кубок Сінь Сінхая».

Перший конгрес китайських митців став не тільки важливим політичним та ідеологічним форумом, що визначив майбутнє культури та музичного мистецтва Нового Китаю, він також сприяв об'єднанню китайських митців, які знаходились за межами країни. Багато з них із вдячністю і захопленням прийняли запрошення і прибули в столицю: «Ця зустріч змінила моє життя, – згадувала пізніше видатна китайська співачка Чжоу Сяоянь, – після цього я відчула, що в мене є мета, мрії, напрямок нового життя» [Melvin2, с. 184]. Отримавши музичну освіту в Парижі і повернувшись на батьківщину, співачка активно включилась у процес формування національної вокальної школи і сприяла її успішному створенню[89].

Чжоу Сяоянь була не єдиним представником китайської художньої інтелігенції, хто отримав освіту на Заході і кого прем'єр уряду КНР Чжоу Еньлай під час форуму запросив до тісної співпраці. Іншим визначним музикантом, до якого звернувся прем'єр з пропозицією долучитись до розбудови національної системи професійної музичної освіти, був видатний скрипаль і композитор, випускник Паризької консерваторії Ма Сицун (1912-1987). Озвучені главі уряду «королем скрипалів» [90] Китаю проблеми національної системи підготовки професійних музикантів стали поштовхом до створення нового вищого музичного закладу, орієнтованого на західну модель професійної музичної освіти, – Центральної консерваторії. Її очільником Чжоу Еньлай бачив талановитого Ма Сицуна, тому звернувся до нього із словами: «Я хочу перекласти тягар підготовчої роботи на ваші плечі. Ви можете привнести до цього все, чого навчилися у Франції. Настав час показати нам, що у вас є» [177, с. 161].

[89] Чжоу Сяоїнь після нетривалого навчання в Шанхайській консерваторії в класі академічного співу професора В Г. Шушліна змушена була через війну із Японією (1938) продовжити свою музичну освіту в Парижі у Російській приватній консерваторії ім. С. В. Рахманінова. Тут вона впродовж семи років навчалась у відомих російських та зарубіжних педагогів-вокалістів [84, с. 111].

[90] Такий неофіційний титул закріпився за Ма Сицуном серед колег.

3.2 Формування національної системи підготовки професійних оперно-симфонічних диригентів

Проведення Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва і озвучені на ньому перспективні плани розвитку музичної культури країни стали каталізатором перебудови, перш за все, системи музичної освіти. Її ініціатором виступив особисто голова Держради КНР Чжоу Еньлай, котрий протягом 1949-1976 рр. незмінно очолював керівний орган країни. Як інтелігентний і високоосвічений представник партійної еліти і незмінний очільник уряду, він виділявся не характерною для більшості своїх соратників ліберальністю поглядів і був прихильником формування національної музично-освітньої системи на західних засадах. Висловлені ним під час конгресу пропозиції відомим музикантам щодо створення нових музично-освітніх закладів із використанням європейського досвіду і залучення кращих музикантів до співпраці, не стали лише добрими намірами, а достатньо швидко були втілені в життя.

Першим реальним кроком, який підтвердив слова Чжоу Еньлая, стало заснування у Тяньцзіні, практично зразу після конгресу, восени 1949 р. Центральної музичної консерваторії[91] і призначення її керівником Ма Сицуна. Новостворена консерваторія стати у статусі головного закладу, повинна була об'єднати інші музичні навчальні установи, які в результаті реорганізації стали її філіалами. Створення централізованої музично-освітньої системи, в котрій окремі консерваторії підпорядковувались центральному навчальному закладу, у структурному відношенні нагадує французьку систему професійної підготовки музикантів, в якій центральне місце займає Паризька консерваторія, а регіональні консерваторії, відповідно, отримували нижчий освітній статус[92]. Вказана модель системи професійних музично-освітніх закладів Китаю могла

[91] Урочиста церемонія відкриття Центральної консерваторії відбулась у червні 1950 року.

[92] Статус Паризької консерваторії як головного музичного навчального закладу був визначений урядовими декретами ще з часів Великої французької революції.

бути запропонована Ма Сицуном, котрий навчався в Паризькій консерваторії і добре вивчив французький досвід.

Діяльність Центральної музичної консерваторії знаходилась під безпосереднім керівництвом Міністерства культури і особистим патронатом прем'єр-міністра. Ма Сицуну, як ректору (директору) консерваторії, були створені надзвичайні умови[93] для комфортного життя і успішної роботи над організацією навчального процесу. У вирішенні кадрових питань і залученні кваліфікованих фахівців для викладання він орієнтується на своїх співвітчизників, котрі отримали освіту за кордоном. Одним із запрошених ним авторитетних музикантів став випускник Єльського університету, учень П. Хіндеміта Хуан Фейлі (1917-2017), котрий відгукнувся на пропозицію ректора. Не дивлячись на настійливі рекомендації своїх наставників професорів Брюса Саймона і Пауля Хіндеміта відмовитись від поїздки, Хуан Фейлі приймає рішення повернутись на батьківщину з метою участі у розбудові музичної культури Нового Китаю. Свою педагогічну діяльність у консерваторії він розпочинає у 1951 р. як композитор, однак згодом, в 1953 р. за його активної участі був відкритий клас диригування, котрий він очолює [147, с. 190].

Свій бажання зайнятись диригуванням Хуан Фейлі пояснював кількома причинами. З одного боку, на нього мала великий вплив майстерність відомого італійського диригента і піаніста Маріо Пачі, концерти і репетиції Шанхайського симфонічного оркестру під орудою якого він регулярно відвідував під час навчання у Шанхайському університеті. За словами Фейлі, свій диригентський стиль він запозичив переважно у М. Пачі [159]. Не менш важливу роль у намаганнях Хуан Фейлі стати за диригентський пульт мала випущена на екрани у 1937 р. музична комедія «Сто чоловіків і дівчина», одним із головних персонажів якої був видатний польсько-американський диригент Леопольд Стоковський, чиє мистецтво згодом надихнуло китайського

[93] За рішенням уряду Ма Сицун отримував зарплату, яка була не набагато менша, ніж у Мао Цзедуна. Крім того він поселився в просторий будинок, йому була надана машина з особистим водієм і два кухарі для приготування китайських і французьких страв [147, с. 190].

композитора на заняття диригуванням. Прагнення Фейлі освоїти професію диригента посилилось під час навчання в Єльському університеті і участі в концертах одного із найстаріших оркестрів США – симфонічному оркестрі Нью-Хейвена (New Haven Symphony), в яких він як скрипаль виступав разом з піаністом Р. Сєркіним (1903-1991), альтистом У. Прімроузом (1904-1982) та ін. [159]. В цей же період китайський музикант мав змогу безпосередньо познайомитись з мистецтвом таких видатних диригентів як С. Кусевицький, П. Монте, Л. Стоковський, Д. Мітропулос та інших, відвідуючи їх концерти і репетиції. Однак, незважаючи на палке бажання Хуан Фейлі отримати освіту професійного диригента, відсутність вказаної спеціалізації, як основної, у професійних музичних навчальних закладах змушувала обмежуватись приватними уроками і самостійними заняттями.

Необхідно зазначити, що на первинному етапі формування симфонічних оркестрів у Китаї, започаткованих в Шанхаї, Харбіні й Пекіні, їх склади очолювали не професійні диригенти, а інструменталісти. За основним фахом Ж. Ремюза, як і Е. Енкарнакао, Е. Меттер та В. Граффман, були оркестровими музикантами – флейтистом, корнетистом та скрипалями. Лише пізніше у вказаних містах з'являються професійні диригенти[94]. Однак, в середині XX століття ситуація із браком професійних оркестрових диригентів знову повторюється: Шанхайський симфонічний оркестр у 1948 р. очолив концертмейстер-скрипаль Аріго Фоа, а вже згадуваний Центральний оркестр м. Яньаня – Лі Делунь. Тому необхідність відкриття класів оркестрового диригування була обумовлена, перш за все, потребою підготовки національних фахівців.

Важливим стимулюючим фактором для заснування класів диригування також стала активна творча діяльність Хуан Фейлі як диригента і постановника

[94] Серед диригентів, котрі отримали повноцінну професійну освіту за вказаним профілем і працювали з оркестрами в Китаї, можна виділити М. Пачі, який додатково освоював диригентську спеціальність в Міланській консерваторії, та вихованця Петербурзької консерваторії О. Слуцького, де спеціалізація диригування була відкрита у 1905 р. [51. с. 251]. Щодо фахової підготовки Сяо Юмея, багатогранна творча діяльність якого включала разом із композицією, музикознавством, вокалом ще й диригування, достеменно невідомо, чи освоював він останнє як основну спеціалізацію під час навчання в Лейпцизькій консерваторії.

опер і балетів. В достатньо короткий період йому вдалося організувати творчий колектив із студентів та викладачів консерваторії [76, с. 19] і здійснити постановку опери П.І. Чайковського «Євгеній Онєгін». Крім оперного спектаклю Фейлі пізніше підготував серію балетних вистав, включаючи «Жизель» Ж. Адана [111]. Власним прикладом Хуан Фейлі намагався популяризувати західну оркестрову музику в Тяньцзіні, в якому в перші роки знаходилась Центральна музична консерваторія, що було помічено керівництвом навчального закладу, котре запропонувало йому розпочати роботу над створенням класів диригування.

Відкриваючи класи, а пізніше кафедру диригування, Хуан Фейлі, за його словами, намагається створити «китайську школу диригування», яка б відрізнялась від інших виконавських шкіл своїм самобутнім національним стилем, подібно до того як відрізняється унікальний спів та акторська гра Пекінської традиційної опери від західної [159]. Однак з часом, він на власному досвіді переконується, що здійснити подібну «реформу» «неможливо, непрактичною і навіть непотрібно», зважаючи на те, що навіть «незмінні» виконавські традиції пекінської опери, знаходячись в оточені сучасних інформаційних технологій, еволюціонують.

Започаткування класів оркестрового диригування в Центральній музичній консерваторії давало можливість поступово вирішити проблему дефіциту професійних диригентів для симфонічних оркестрів філармоній, оперних театрів тощо. Цей процес згодом був продовжений в Шанхайській консерваторії, де були сконцентровані великий досвід і досягнення музикантів Шанхаю. В професійному відношенні Шанхайський симфонічний оркестр і Шанхайська консерваторія мали вищий статус у порівнянні з Центральною консерваторією в Тяньцзіні – новоствореним навчальним закладом, і виконавськими колективами, котрі поступово з’являлись у столиці та інших великих містах Китаю. Майже чвертьстолітній період діяльності Шанхайської консерваторії дав можливість сформувати потужний педагогічний колектив, переважну частину якого складали музиканти симфонічного оркестру. На відкриття класу

диригування у Шанхайській консерваторії також мали певний вплив рішення Першого Китайського національного конгресу діячів літератури та мистецтва. Саме під час зустрічей на форумі випускник Мічиганського університету Янг Цзярен отримав запрошення залучитися до процесу формування національної системи підготовки професійних диригентів від новопризначеного ректора Шанхайської консерваторії Хе Лютіна [147, с. 192].

Для Янг Цзярена вплив творчої особистості Маріо Пачі у прийнятті рішення отримати професію симфонічного диригента був таким же вирішальним, як і для Хуан Фейлі. Початкові заняття на фортепіано під орудою авторитетного диригента і піаніста стали основою для його подальшого професійного навчання, продовженого у Мічиганському університеті. Після повернення на батьківщину Янг Цзярен отримує запрошення від Хе Лютіна, і з вдячністю відгукується на прохання колеги розпочати педагогічну діяльність в авторитетному музичному закладі. З відкриттям класів диригування Янг Цзярена, куди поступають у 1956 р. Ся Фейюн[95] і Бян Зушань[96], а в 1960 р. Чень Сєян [97], у Шанхайській консерваторії активізується процес підготовки професійних диригентів симфонічних оркестрів.

Слід зазначити, що центральна влада із настороженістю ставилась до прозахідного Шанхаю. Майже столітній період перебування міста під колоніальним управлінням країн західної коаліції суттєво вплинули не тільки на економічний і соціальний рівень розвитку мегаполісу, але й сприяли поширенню європейської культури і утвердженню західних культурних традицій. При всіх негативних явищах, котрі виникали під час військової

[95] Ся Фейюн після закінчення навчання зосереджується на роботі з оркестрами традиційних китайських інструментів. В різні роки він диригував багатьма ансамблями та оркестрами, серед яких оркестр китайських інструментів Шанхайської консерваторії, Шанхайський китайський оркестр, Китайський національний оркестр та ансамбль Шанхайської пекінської оперної трупи.

[96] Бян Зушань – легендарний китайський диригент, навчався в класі диригування у професора Цзярен Янга з 1956- 1961 рр. Вважається першим в історії країни диригентом оркестру, який пройшов навчання в новому Китаї. У різні роки був головним диригентом Національного балету Китаю.

[97] Чень Сєян в ранній період своєї діяльності був одним із наймолодших диригентів Шанхайського балетного оркестру, згодом регулярно диригував Центральним філармонічним оркестром у Пекіні. У 1986 році його було призначено музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру. Довгий час Чень Сєян залишався почесним музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру та запрошеним диригентом Китайського національного симфонічного оркестру.

інтервенції і громадянської війни, в місті зберігався певний рівень демократичних свобод. Після проголошення КНР значне посилення впливу Радянського Союзу на всі сфери життєдіяльності суспільства призвело до поступового витіснення іноземних фахівців. Достатньо наочно цей процес простежується при аналізі динаміки змін кадрового складу Шанхайського симфонічного оркестру. Найбільш масовим став від'їзд іноземних оркестрантів у 1949 р., котрий продовжився до 1951 р., коли загальна кількість музикантів зменшилась до 16 осіб, серед яких було 7 росіян, 3 філіппінці, 1 італієць, 1 австрієць, 1 чех і один оркестрант без громадянства [144, с. 147-148]. Через сім років Шанхайський симфонічний оркестр покинув останній іноземець, росіянин В. Тарнопольський, який повернувся на батьківщину, і колектив був повністю укомплектований китайськими музикантами. Зазначимо, що у 1927 році в колективі був всього один місцевий оркестрант – скрипаль Тан Шучжен, а у 1938 р. – лише четверо.

Дебют китайського диригента в оркестрі відбувся у 1953 році, коли на зміну італійському скрипалю-концертмейстеру Аріго Фоа, який очолював оркестр після М. Пачі[98], приходить Хуан Іцзюнь (1915-1995). Як виконавець на трубі, Іцзюнь був прийнятий до складу Шанхайського симфонічного оркестру ще у 1938 р. Він став одним із перших чотирьох китайських музикантів, які влились в колектив, основну частину котрого складали іноземці [195]. Певний досвід диригентської практики у роботі з оркестром Хуан Іцзюнь отримав, коли був помічником Аріго Фоа, починаючи, з 1950 року. Сам від'їзд Фоа до Гонконгу, де він у 1953 р. очолив симфонічний оркестр [99], був пов'язаний із звинуваченнями його в «імперіалізмі» [144, с. 148]. Причиною тому могло служити зверхнє ставлення італійського музиканта до китайських оркестрантів, котрий часто в принизливій формі оцінював їх гру. Призначення Хуан Іцзюня

[98] Аріго Фоа змінив Маріо Пачі на посаді диригента Шанхайського оркестру у 1942 році, під час японської окупації.

[99] У 1957 році колектив був перейменований в Гонконгський філармонічний оркестр і зареєстрований як Гонконгська філармонія. Більшість музикантів разом із А. Фоа залишилися у новому оркестр на тих позиціях, які вони займали раніше.

керівником Шанхайського симфонічного оркестру повністю відповідало духу політичного курсу на формування національних кадрів і давало можливість повного контролю місцевим партійним органам над творчою діяльністю колективу.

Підготовка у 1950-х роках спеціалістів за новим для китайської музичної практики фахом оперно-симфонічного диригування, вкрай необхідних для творчої діяльності багатьох симфонічних оркестрів, оперних і балетних театрів, відбувалась не тільки у новостворених класах Тяньцзінської і Шанхайської консерваторій. Активну партнерську допомогу у розв'язанні кадрового питання надавав Радянський Союз, чия музично-освітня структура на початку другої половини XX століття слугувала еталоном для моделювання системи професійного музичного навчання в КНР.

Підписаний у 1950 р. радянсько-китайський договір давав надзвичайно широкий простір для співробітництва у всіх сферах економічного, політичного і культурного розвитку молодої країни, яка обрала комуністичні ідеї основою для побудови нового суспільства. Вже в перший рік співпраці значно активізуються міжурядові візити між СРСР та КНР, перші з яких відбулись впродовж двох місяців – з 16 грудня 1949 р. до 17 лютого 1950 р. За час перебування в Москві члени делегації –діячі культури та мистецтв відвідали 24 спектаклі московських театрів, серед яких були оперні і балетні вистави: «Кармен» Ж. Бізе, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Руслан та Людмила» М. Глінки, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва і «Червоний мак» Р. Гліера у постановці Великого театру [100] і Московського академічного Музичного театру імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка [16, с. 136].

[100] Постановка Великого театру балету Р.М. Глієра «Червоний мак» була негативно сприйнята членами китайської делегації. Своє невдоволення з цього приводу досить жорстко висловив відомий китайський письменник і громадський діяч Емі Сяо голові Всесоюзне товариство культурних зв'язків із закордоном А.І. Денисову. Зокрема він зазначив: «Балет спотворено показує боротьбу китайського народу за звільнення від ярма феодалів, образи китайців позбавлені правдивості з погляду національного колориту та звичаїв (одяг, манери, обличчя і т.д.), а музика та танці не мають нічого спільного з музикою та танцями китайського народу» [30, с. 43].

Одним із важливих напрямків співпраці у музично-освітній сфері була підготовка кваліфікованих фахівців у Московській, Ленінградській та інших консерваторіях Радянського Союзу. Серед китайських музикантів першого «ешелону», кого у 1953 р. було рекомендовано для навчання в Московській консерваторії, виділяється талановитий музикант Лі Делунь, котрий згодом займе одне із ключових місць у розвитку оперно-симфонічного оркестрового виконавства в Піднебесній. Як він зазначав, важливу роль в організації навчання китайських студентів в СРСР і у Демократичній Республіці Німеччини відіграв глава уряду Чжоу Еньлай, який з повагою і прихильністю ставився до молодого музиканта, котрого добре знав ще з Яньаня і героїчного тисячокілометрового переходу оркестру в Пекін. В подальшому він був покровителем диригента і постійно підтримував його, особливо під час культурної революції [109, с. 26].

Свої заняття в Московській консерваторії Лі Делунь розпочав у класі відомого радянського диригента, професора М. Аносова (1900-1962), через «школу» якого пройшли й інші китайські студенти. Як музиканта, котрий вже закінчив Шанхайську консерваторію і мав певний практичний досвід роботи із Центральним симфонічним оркестром, Лі Делуня, на відміну від інших китайських студентів, було одразу зараховано до аспірантури. Після першої зустрічі з професором, в ході якої було представлено виконання першої частини Симфонії №1 Л. Бетховена, наставник достатньо високо оцінив підготовку свого майбутнього учня, підкресливши, що Лі Делунь знає як диригувати, але йому «потрібно працювати над своєю технікою та виробити чіткішу схему диригування (pattern)» [147, с. 201].

Під керівництвом талановитого і досвідченого наставника, котрий, не маючи відповідної фахової освіти, володів природним даром диригента[101],

[101] Диригентська кар'єра М.П. Аносова, котрий до того працював піаністом-акомпаніатором в оперній студії, а пізніше у Московській філармонії, почалась з достатньо несподіваного випадку на початку 1930-х років, коли він працював у Всесоюзного радіокомітеті. Перед однією із запланованих радіопередач з трансляцією опери Глюка «Орфей та Еврідіка» захворів диригент. Зважаючи на те, що передачі йшли в прямому ефірі під акомпанемент штатного оркестру відсутність диригента поставила під загрозу трансляцію запланованої опери. Це змусило молодого музиканта очолити оркестр і успішно провести весь спектакль [78]. Після такого вимушеного дебюту М.П. Аносов вирішує змінити свою спеціалізацію і обирає диригування.

Делунь за короткий час досягає значних успіхів не тільки у навчанні, освоюючи симфонічну спадщину Л. Бетховена, П. Чайковського та інших зарубіжних і російських класиків, але й отримує дозвіл від професора на виступи із московськими оркестрами на столичних сценах. І якщо його московський дебют з аматорським симфонічним оркестром Московського університету був першою появою перед столичною публікою, то концерт із високопрофесійним колективом Московської філармонії у Великому залі Московської консерваторії, в котрому прозвучала Перша симфонія Й. Брамса [147, с. 201], свідчить про талант молодого диригента і його впевненість у власних силах. Не сумнівався у творчих можливостях свого учня і М. Аносов, довіряючи йому свій колектив і можливість виступити перед вибагливими московськими слухачами. Досвід роботи, набутий з яньаньським оркестром, сприяв швидкій адаптації до вимогливої столичної публіки і культурно-музичної атмосфери Москви. Посилене вивчення художнього репертуару під безпосереднім керівництвом М. Аносова дозволяли Лі Делуню періодично долучатись до виступів із професійними оркестрами Москви та інших міст Радянського Союзу, в яких він постає не як аспірант консерваторії, а як сформований митець і досвідчений диригент.

Після серії виступів Лі Делуня з московськими оркестрами М. Аносов неодноразово пропонував Делуню продемонструвати власну трактовку того чи іншого твору своїм колегам. Вважаючи його професійні здобутки більш високими у порівнянні із іншими студентами і аспірантами, професор з повагою називав свого вихованця «доктором» [там само]. Особливістю методики його роботи з учнями було зосередження на змістовній стороні музичного виконавства, робота над виявленням композиторського задуму, створення відповідної інтерпретаційної концепції і донесення її до оркестрових музикантів і слухачів, про що пізніше згадував його син, видатний радянський диригент Г. Рождественський[102]: «У класі мого батька мануальною технікою

[102] Відомо, що Г. Рождественський навчався в аспірантурі у класі диригування свого батька в один і той же час разом з Лі Делунєм [83, с. 31].

зовсім не займалися. Там йшлося лише про музику» [78]. Для своїх вихованців М. Аносов залишався незаперечним авторитетом як фахівець найвищого рівня, вимогливий педагог і одночасно чуйний товариш. Визначаючи сутність професії диригента в одному із листів до І. Маркевича[103], він підкреслював: «Диригент є primus inter pares (перший серед рівних) і стає таким насамперед завдяки своєму таланту, світогляду, обсягу знань та багатьом якостям, які утворюють те, що називається “сильною особистістю”» [10].

Навчаючись в Москві Лі Делунь намагається збагачувати свій культурний досвід і удосконалювати професійну майстерність, щоб відповідати високим вимогам до професії диригента. Крім диригування він одночасно бере у М. Аносова уроки гри на фортепіано, розширює свої знання і кругозір, відвідуючи Третьяковську галерею і чисельні музеї Москви. Велике враження на молодого диригента справляла радянська система музичної освіти, а також організація концертно-гастрольної діяльності, котрі він вважав зразковими для своєї батьківщини. Лі Делунь вивчає структурні і творчі принципи роботи оркестрових колективів, репертуарну політику, процес підготовки оркестрових музикантів і диригентів, навчальні програми та ін. Всі ці важливі складові радянської музично-освітньої системи і оркестрової інфраструктури, на його думку, повинні були стати визначальними у формуванні нового музичного середовища КНР. Необхідність реформування національно системи музичної освіти за радянським зразком Лі Делунь розглядав як важливий фактор розвитку музичного мистецтва Китаю на шляху його європеїзації та наступної інтеграції в західний культурний простір.

Разом з тим, не всі події радянського культурного життя були ним безумовно сприйняті і однозначно схвалені, про що він відкрито заявляв, висловлюючи критичні зауваження. Серед симфонічних творів, які на той час не справили на нього великого враження і не викликали такого ж зацікавлення, як у московської публіки, була Десята симфонія Д. Шостаковича. Згадуючи

[103] І.Б. Маркевич (1912-1983) – французький диригент і композитор українського походження.

московську прем'єру, на якій він був присутній, Делунь зазначав, що незважаючи на захоплені відгуки публіки і критиків, йому не зовсім була зрозуміла «похмура» музика композитора. Тому, коли М. Аносов на наступний день поцікавився, яке враження на нього справила симфонія, він ніяково відповів: «Я думаю, що це не має нічого спільного із сучасним СРСР, симфонія була такою похмурою, а майбутнє СРСР було таким світлим. Мій учитель нічого не сказав» [147, с. 203].

Тріумфальним став заключний етап навчання Лі Делуня, коли він отримав можливість виступити із двома провідними оркестрами Радянського Союзу – Державним симфонічним оркестром СРСР і оркестром Ленінградської філармонії. Особливо запам'ятався музиканту оркестр Північної Пальміри, з яким був виконані улюблені твори диригента – Симфонія d-moll С. Франка, Перший фортепіанний концерт Ф. Шопена та оркестрові твори його співвітчизника Ма Сицуна. Велике значення в цьому концерті мала презентація сучасної китайської музики, яка була невідомою в СРСР. Лі Делунь став одним із перших диригентів із Піднебесної, хто познайомив ленінградців із симфонічними творами видатного китайського композитора,.

Державний випускний іспит, програму котрого склали масштабні твори західноєвропейської і російської музики – Симфонія №1 Й. Брамса і Симфонія № 6 П. Чайковського, не став останнім виступом талановитого диригента перед поверненням на батьківщину. Заключні концерти Лі Делуня в Радянському Союзі відбулись влітку 1957 р. в рамках проведення VI Всесвітнього фестивалю молоді в Москві. Його партнерами на сцені виступили видатні музиканти – радянський скрипаль Д. Ойстрах і співвітчизник, лауреат Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена в Варшаві Фу Конг. На прощання професор М. Аносов подарував своєму талановитому учневі диригентську паличку, яка зберігалась як безцінна реліквія все життя [104].

[104] Як згадував Лі, незадовго до початку останнього концерту із Фу Конгом у Парку культури імені Горького, в якому були виконані Другий фортепіанний концерт Шопена та Шоста симфонія П.І. Чайковського, в нього зламалась паличка і він попросив свого професора принести нову. Так відбувся останній виступ Лі Делуня з паличкою професора Аносова, котра стала його пам'ятним подарунком учню [147, с. 203].

Роки навчання Лі Делуня в СРСР (1953-1957) стали важливим етапом у його творчій діяльності. Маючи досвід практичної роботи з Центральним симфонічним оркестром Яньаня, він намагався не тільки підвищувати свою диригентську майстерність та поповнювати репертуарний багаж, але й вивчати багатий культурний досвід іншої країни, що належить до західної цивілізації, спілкування з музичним мистецтвом котрої завжди було для нього одним з творчих пріоритетів. Свої ідеї щодо шляхів розвитку музичної культури Китаю у напрямку подальшого поглиблення знайомства і засвоєння скарбів західноєвропейського оркестрового симфонічного мистецтва він прагнув донести до вищого керівництва КНР та партійних функціонерів у сфері культури, однак не знайшов належної підтримки [105] . Повертаючись на батьківщину, музикант мав переконання і надію, що отримані знання і досвід чотирьохрічного навчання у Радянському Союзі він зможе ефективно використати для розвитку вітчизняного симфонічного окестрового виконавства і національної музичної культури в цілому. Серед перспективних напрямків реалізації інтеграційних тенденцій взаємодії китайської і західної музичної культури Лі Делунь виділяв розширення культурних зв'язків не тільки з СРСР і східноєвропейськими державами, але і з окремими позаблоковими країнами, в котрих він виступив як один із перших інтерпретаторів і популяризаторів китайської музики на заході.

Лі Делунь був першим, але не єдиним китайським диригентом, хто отримав можливість навчатись в Московській консерваторії, котра впродовж 50-х – початку 60-х років XX століття стала alma mater для цілої плеяди музикантів з Піднебесної. Всього, за статистичними даними Ченя Сидзе, у Радянському Союзі в музичних навчальних закладах навчалось 4338 осіб «першої хвилі», із яких третину складали студенти та аспіранти Московської

[105] Своїми думками щодо необхідності більшої відкритості музичного мистецтва Китаю для широкого знайомства з західною класичною музикою Лі Делунь поділився з одним із керівників китайської делегації музичних діячів, композитором-пісенником Лу Цзи. Останній негативно сприйняв його слова, зауваживши, що «найважливіша роль музики – служити робітникам, селянам і солдатам, і перевіреним способом досягти цього можна за допомогою пісні, а не оркестрової музики» [147, с. 202].

.

консерваторії [83, с. 131]. В цій достатньо значній групі молодих виконавців з Китаю надзвичайно малочисельною виглядає частка тих, хто опановував професію диригента симфонічного оркестру, – в загальній кількості лише п’ять осіб. Серед них, крім Лі Делуня, в Московській консерваторії навчались Цао Пен (1955), Хуан Сяотун (1956) і Чжен Сяоїн, в Ленінградській – Хань Чжунцзе [83, с. 131].

На шляху творчого становлення і розвитку диригентської майстерності Цао Пена (р.н. 1925) також спостерігались, подібно до біографії Лі Делуня, випробування революційного підпілля та військового лихоліття. На відміну від свого старшого колеги, йому вдалося оволодіти основними навичками диригування під час навчання на музичному факультеті Шаньдунського університету і після короткого студіювання отримати практичний досвід роботи із військовою ансамблем. Згодом, послідовно очолюючи Шанхайський (1949) та Пекінський (1952) кінематографічні оркестри, Цао Пен створив записи десятків музичних творів і музичного супроводу для кінофільмів [188].

Навчання Цао Пена в Московській консерваторії продовжувалось з 1955 по 1961 рр. [там само]. Наставником молодого музиканта був відомий радянський диригент і педагог, професор Лео Гінзбург (1901-1979), котрий виховав цілу плеяду видатних радянських диригентів[106]. Як і Лі Делунь, Цао Пен під час навчання не обмежується лише заняттями з фаху у класі професора і також приймає участь у концертах відомих московських оркестрів. Свою місію під час перебування в Радянському Союзі молодий диригент бачив у популяризації оркестрової музики сучасних китайських композиторів. Разом із оркестром Всесоюзного радіо він під керівництвом професора Л. Гінзбурга представляє 5 жовтня 1960 року концертну програму, яка повністю складалась із опусів співвітчизників: «Я диригував у Москві симфонічним оркестром Всесоюзного радіо, з котрим ми виконали симфонічні твори китайських композиторів. Вперше в історії китайської музики за кордоном було здійснено

[106] Серед них: Народні артисти СРСР В. Дударова, К. Іванов, Д. Китаєнко, В. Федосєєв, Народні артисти РФСР П. Коган, К.Д. Абдуллаєв, І. Гусман, В. Дубровський, А. Лазарєв, Ф. Мансуров та ін.

виконання циклу “Китайська симфонічна музика”. У світі також вперше дізналися про такі визначні твори китайських композиторів, як, наприклад, Концерт для скрипки з оркестром “Butterfly Lovers” Чень Гана та Цанг Хао. Відтоді я вирішив дати можливість світу почути більше китайської музики» [188].

Більш складним виявився процес навчання на кафедрі оперно-симфонічного диригування Московської консерваторії для іншого китайського студента Хуан Сяотуна (1933-2015), який у 1956 р. поступив до класу відомого радянського диригента О. Гаука (1893-1963). Він, як і Лі Делунь, навчався у Шанхайській консерваторії (1950-1955), котру закінчив спочатку по класу скрипки, а потім фортепіано і композиції. На відміну від співвітчизників Лі Делуня і Цао Пена, Хуан Сяотун до вступу не мав диригентської практики, про що свідчить висновок на вступних іспитах Московської консерваторії диригента Г. Черкасова: «Ніколи не диригував оркестром» [Чэнь, с. 57]. Оцінюючи знання з окремих предметів і музичні дані абітурієнта, екзаменатор вказує на недостатній рівень підготовки з гармонії і музичної літератури, задовільну гру на фортепіано, але одночасно підкреслює хороший слух китайського абітурієнта, його музикальність і композиторські устремління [107] [там само]. В процесі навчання Хуан Сяотун наполегливою працею намагався подолати своє відставання у знаннях, котре, в першу чергу, були пов’язано із невідповідністю навчальних програм у Шанхайській і Московській консерваторіях через різну структурну модель професійної музичної освіти. З метою збільшення часу для самостійних індивідуальних занять Сяотун неодноразово звертався в деканат із проханням звільнити його від відвідування уроків фізкультури «за станом здоров’я» і дисциплін загальнополітичного циклу, іспити і заліки з яких були складені під час навчання у Шанхайській консерваторії [270, с. 62]. Отримавши такий дозвіл. він цілеспрямовано використовує утворений резерв часу для поглиблених занять з поліфонії і

[107] В загальному підсумку Хуан Сяотун отримав оцінку «задовільно».

відвідування оркестрових репетицій професора О. Гаука, котрий в той час керував Великим симфонічним оркестром імені П. Чайковського[108]. Оркестрові репетиції під орудою О. Гаука були надзвичайно цікавими і ефективними для освоєння диригентської майстерності і практичних знань у роботі з оркестром. У звітах професор виділяв наполегливість, цілеспрямованість і працелюбність свого вихованця, його постійний інтерес до нових знань, що стане запорукою успішної творчої і педагогічної діяльності Хуан Сяотуна після повернення на батьківщину.

Ще однією знаковою постаттю в історії китайського диригентського мистецтва, творче сходження якої пов'язано із Московською консерваторією, була перша в Китаї жінка – оперно-симфонічний диригент Чжен Сяоїн. Перед поїздкою до Москви вона, як її співвітчизники, отримує фахову освіту у новоствореному навчальному закладі – Центральній музичній консерваторії. Чжен Сяоїн навчалась за диригенсько-хоровою спеціалізацією і певний час брала уроки у російського хорового диригента Микола Тумащева, котрий в 1955 р. в рамках культурного співробітництва працював у Центральній музичній консерваторії [99, с. 379]. В подальшому Чжен Сяоїн продовжує свою педагогічну і творчу діяльність в рідній консерваторії як викладач на новоствореному диригентському факультеті (1956). До Москви у 1960 р. талановита диригентка відправляється вже як зрілий музикант із викладацьким і практичним досвідом роботи керівника студентського оркестру та чітким планом вдосконалення виконавської майстерності. Її навчання в аспірантурі (1960-1963) [109] передбачало підвищення фахового рівня і розширення симфонічного і оперного репертуару, що в більшій мірі відповідало програмі творчого стажування. Вона, як і раніше Лі Делунь, намагається вийти за рамки занять в класі з професором М. Аносовим і при активній підтримці наставника

[108] В різні періоди свого існування знаходячись у підпорядкуванні Всесоюзного радіо назва оркестру змінювалась. Сьогодні офіційна назва колективу «Державний академічний великий симфонічний оркестр ім. П.І. Чайковського.

[109] В деяких публікаціях вказується період стажування в Московській консерваторії з 1960 по 1962, однак у власних інтерв'ю дається уточнена інформація, що Чжен Сяоїн повернулась на батьківщину у 1963 р. [204].

удосконалює практичні навички і демонструє свою майстерність перед московською публікою. Значним досягненням Чжен Сяоїн став її дебют у 1961 р. у кремлівському концерті, присвяченому 12-й річниці заснування Китайської Народної Республіки, програма якого включала твори китайських композиторів, тематично об'єднаних ідеєю китайсько-радянської дружби [204]. Виступ пройшов дуже вдало, і професор був задоволений своєю вихованкою, яка продемонструвала впевненість і достойний виконавський рівень.

Погіршення в кінці 50-х років XX століття відносин між КПРС і КПК, яке розпочалось після відомої доповіді М. С. Хрущова «Про культ особистості та її наслідки» на закритому засіданні XX з'їзду КПРС, значно ускладнили співпрацю країн у музично-освітній сфері. На початку 60-х років XX століття відбулось практичне припинення всіх сфер співробітництва між країнами. [16, с. 138]. Негативний розвиток подій міг вплинути на зменшення терміну стажування Чжен Сяоїн, який був скорочений з чотирьох до трьох років.

Кульмінацією трирічного творчого відрядження Чжен Сяоїн до Радянського Союзу став її дебют у 1962 р. на сцені Московського академічного Музичного театру імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка з оперою Дж. Пуччіні «Тоска». Вистава пройшла успішно, публіка високо оцінила виступ трупи і тридцятитрьохрічної жінки-диригента [204]. Задоволений виступом вихованки, котра своєю майстерністю перевершила його очікування, залишився й сам М. Аносов. Його побоювання були не безпідставні, зважаючи на те, що Чжен Сяоїн диригувала оперою без єдиної повноцінної репетиції з оркестром і співаками. Адміністрація дозволила їй лише один раз під акомпанемент фортепіано провести репетицію з солістами [201]. Всю підготовку до вистави Чжен проводила з клавіром, періодично, раз на місяць відвідуючи театральні репетиції і спостерігаючи за їх ходом із залу. У своєму резюме до оперного спектаклю професор зазначав: «Чжен Сяоїн має дуже чітке музичне мислення та пристрасну суворість... Цілком передбачувано, що у неї буде світле майбутнє та успішна кар'єра в диригуванні. Вона буде відігравати важливу роль у розвитку симфонічного мистецтва на своїй батьківщині» [там само]. З

успішним виступом в Московському Музичному театрі Чжен Сяоїн щиро вітали колеги на батьківщині, про що повідомило державне агентство «Сіньхуа» у повідомленні про важливі події культури [204].

Об'єктивна оцінка творчих досягнень Чжен Сяоїн і її місця у майбутньому розвитку оперно-симфонічного виконавства Китаю, висловлена М. Аносовим, була характеристикою не тільки яскравої особистості окремої виконавиці, а результатом багаторічних спостережень за ростом професійної майстерності китайських диригентів, з якими йому доводилось працювати. Свої висновки професор робить, спираючись на власний педагогічний і виконавський досвід роботи. Вони були також представлені у важливому документі, присвяченому оцінці стану і напрямків розвитку симфонічного оркестрового виконавства Піднебесної в кінці 50-х років XX століття – «Звіті головного диригента Державного симфонічного оркестру СРСР М.П. Аносова про гастрольну поїздку оркестру до КНР» [52].

Впродовж більше місяця, починаючи із 15 травня по 24 червня 1958 р., Державний симфонічний оркестр СРСР під орудою головного диригента М.П. Аносова перебував на гастролях в Китаї, відвідавши з концертами ряд крупних міст, зокрема Пекін, Шанхай, Ханчжоу, Тяньцзінь і Харбін. Після повернення на батьківщину у вересні 1958 р. Міністру культури СРСР Н.А. Михайлову керівником оркестру був підготовлений детальний звіт про гастролі колективу, котрий виявився першим іноземним симфонічним оркестром, який побував у Піднебесній.

Описуючи надзвичайно теплий прийом офіційними представниками влади КНР і створення ідеальних побутових умов для проживання музикантів під час гастрольної поїздки, диригент представляє розгорнуту картину стану оркестрового симфонічного мистецтва країни, системи підготовки оркестрових музикантів у спеціальних навчальних закладах і відношення місцевої слухацької аудиторії до оркестрової музики західної академічної традиції.

Крім великої кількості раніше запланованих виступів у великих містах, оркестром з власної ініціативи було проведено ряд шефських концертів на

підприємствах, котрі «вилилися в демонстрацію великої дружби, що пов'язує наші народи, і супроводжувалися встановленням особистих контактів із трудящими» [52, с. 423]. Особливо емоційно описує М. Аносов концерт перед будівельниками великого водосховища Шисаньлін під Пекіном і участь деяких членів колективу безпосередньо у землерийних роботах. На жаль, зазначає він, «…весь колектив не зміг це зробити, так як був одягнений у білі концертні костюми, які, безперечно, сильно постраждали б від виконання роботи землекопів» [52, с. 423]. Зазначимо, що для радянських артистів, одним із завдань творчої діяльності котрих було «нести мистецтво у маси», подібні акції у вигляді шефських концертів провідних музикантів перед робітниками промислових підприємств були поширеною практикою.

Разом із пропагандою вагомих здобутків радянського мистецтва і успішною демонстрацією високої виконавської культури і професійної майстерності її представників не менш важливим було виконання просвітницької місії, котра продовжувалась поза концертами. Особливу популярність серед студентської молоді набули майстер-класи провідних солістів оркестру, а також диригентів М.П. Аносова і К.К. Іванова[110] (1907-1984), котрі проходили в стінах Шанхайської, Тяньцзінської консерваторій і у Пекіні в Спілці китайських музикантів. В рамках зустрічей проводились сольні виступи окремих оркестрантів і відкриті уроки для студентів та викладачів, котрі збирали велику аудиторію музикантів не тільки місцевих консерваторій, але й з навколишніх музичних навчальних закладів. Не менший інтерес для слухачів викликали лекції про технологічні аспекти оркестрового виконавства, методи викладання диригування, історію Державного симфонічного оркестру СРСР, інтерпретацію симфонічних творів та ін.[111]. Для диригентів особливу практичну

[110] У багатьох енциклопедичних джерелах посада К.К. Іванова вказується як «головний диригент Державного симфонічного оркестру СРСР впродовж 1946-1965 рр». Однак, у «Звіті…» головним диригентом фігурує М.П. Аносов. Можна лише припустити, що призначення М.П. Аносова головним диригентом, можливо, було тимчасовим на час проведення гастролей в Китаї, де в той час Пекінський симфонічний оркестр очолював його учень Лі Делунь, який приймав активну участь у спільних концертах двох оркестрів.

[111] Серед доповідей, які були представлені слухачам, виділяються наступні: «Про скрипкову гру» (В. Жук) «Про мистецтво виконання на трубі» (Т. Докшицер), «Про державний симфонічний оркестр Союзу РСР»

цінність мали доповіді М. Аносова, котрий прочитав цілий лекцій про диригентсько-оркестрове мистецтво, що охоплювали різний спектр тем: «Про мистецтво диригента», «Про метод викладання диригентської спеціальності у Московській консерваторії», «Аналіз 11-ї симфонії Д. Шостаковича, 1-ї симфонії Т. Хреннікова та 5-ї симфонії П. Чайковського», «Симфонічна музика в країнах народних демократій (за особистими враженнями)» [52, с. 426].

Надзвичайно важливою для сучасних дослідників є оцінка М. Аносовим стану професійної музичної освіти, оркестрового виконавства та рівня підготовки фахівців в Китаї на той час і пропозиції щодо їх подальшого ефективного розвитку і удосконалення. Серед основних недоліків у підготовці професійних музикантів професор вважає погане кадрове забезпечення і відсутність достатньо кваліфікованих педагогів. Для більш конкретного уявлення про рівень викладання у тогочасних музичних навчальних закладах він наводить слова свого учня Лі Делуня, котрий характеризував його стан наступним чином: «Студенти консерваторії вміють більше, ніж їхні педагоги, а студенти училищ більше, ніж студенти консерваторій» [52, с. 426]. Незважаючи на її негативний характер, у словах свого вихованця, котрий в той час очолював Центральний китайський симфонічний оркестр в Пекіні, М. Аносов бачив народження позитивної динаміки у розвитку професійної музичної освіти, котра вже спостерігалась на початковому етапі підготовки музикантів. Досягти більшої ефективності в оптимальні строки, на його думку, можливо при забезпеченні консерваторій кваліфікованими педагогічними кадрами, озброєними правильною методикою [52, с. 426].

Рівень симфонічного оркестрового виконавства М. Аносов оцінює на основі власного досвіду, який був отриманий в результаті особистої підготовки концертних програм із Центральним симфонічним оркестром Пекіна та Шанхайським симфонічним оркестром. Для «зближення китайських і радянських музикантів» відбулись об’єднані концерти колективів, в яких

(І. Андреєвський), «Про обов'язковий курс альта для всіх скрипалів» та «Про стан камерно-музичного виконавства в Китаї» [52, с. 426].

почергово в кожному відділенні виступали китайський і радянський симфонічні оркестри. Підводячи підсумок творчої співпраці із китайськими музикантами М. Аносов відзначав: «Що ж до стану тих двох оркестрів, з якими нам довелося виступати, а вони поки що єдині в КНР, то вони поки що знаходяться в початковій фазі свого розвитку, через відсутність добре підготовлених кадрів оркестрових музикантів і недостатньо повного складу струнних груп. Остання обставина, безперечно, перебуває у зв'язку з недоліками підготовки оркестрових музикантів» [52, с. 427].

Більш високу оцінку професора отримали диригенти, серед яких він виділяє свого учня Лі Делуня та Чжан Нінхе з Пекіна, який навчався в Парижі, а також керівника шанхайського оркестру, колишнього трубача Хуан Іцзюня. Двох інших шанхайських диригентів-початківців Лі Хунена та Чен Цуансі, котрі ще були студентами консерваторії, М. Аносов вважав обдарованими, але малодосвідченими [52, с. 427]. Також підкреслюється велика заслуга у підготовці китайських диригентів радянського педагога, випускника Московської консерваторії, диригента і піаніста В.Г. Деліцієва (1903-1981), котрий в той час викладав в Шанхайській консерваторії і мав чисельний клас студентів.

Найбільше враження на М. Аносова справила музична обдарованість китайських оркестрантів, яка «дає можливість за такої низької технічної підготовки домагатися від них досить задовільної якості виконання» [там само]. Негативний вплив на якість виконання концертних програм Пекінським і Шанхайським оркестрами мала їх перевантаженість кількістю виступів, пов’язаних з «великою потребою китайського народу у симфонічних концертах для пропаганди тих чи інших заходів» [там само], через що музиканти не встигали належним чином підготувати програмні твори.

Висловлюючи свої пропозиції щодо підвищення професійного рівня оркестрових музикантів, М. Аносов наголошує на необхідності відкриття оркестрових класів та класів камерного ансамблю, котрі були відсутні в китайських консерваторіях. Саме в них інструменталісти могли б впродовж

всього терміну навчання розвивати навички колективної гри. Для цього він пропонує допомогу радянських музикантів через безпосередню організацію гастролей струнного квартету, фортепіанного тріо, камерного оркестру під керівництвом Р. Баршая[112], котрі могли б, як і артисти Держоркестру, провести не тільки концерти, але й зустрічі і консультації для підвищення професійного рівня китайських оркестрантів.

Запропоновані М. Аносовим заходи на покращення підготовки оркестрових музикантів цілком відповідали означеним пунктам угоди про культурне співробітництво між СРСР та КНР, підписаної міністрами культури обох країн 6 липня 1956 р. [60, с. 264]. Однак їх реалізація на практиці через погіршення в кінці 50-х років XX століття відносин між КПРС і КПК стала неможливо. Політичні розбіжності між СРСР та КНР на початку 60-х років XX століття досягли вищої межі. В публікації газети «Правда» від 3-го квітня 1963 р. [113] Радянським Союзом було офіційно визнано не тільки «різне розуміння тих чи інших питань внутрішнього будівництва та міжнародного комуністичного руху» [53, с. 264], але й практичне припинення всіх видів співпраці між країнами, котрі були визначені радянсько-китайським договором про дружбу і міжурядовими угодами.

Таким чином, із закінченням творчого стажування Чжен Сяоїн в Московській консерваторії завершується активний процес творчого співробітництва Радянського Союзу і Китаю у підготовці професійних диригентів для симфонічних оркестрів.

[112] Р.Б. Баршай (1924–2010) – альтист, диригент, засновник Московського камерного оркестру (1955). В 1977 р. емігрував до Ізраїлю, з 1986 р. жив у Швейцарії. Керував і виступав із багатьма оркестрами Європи і Америки.

[113] Офіційно «Лист ЦК КПРС до ЦК КПК» був датований 30 березня 1963 р.

3.3 Симфонічне оркестрове виконавство в період культурно-політичних експериментів

Погіршення відносин із Радянським Союзом і фактично їх зупинка мали негативний вплив на відносини Китаю не тільки із капіталістичними країнами, але й з країнами – членами соціалістичного блоку. Поступово згортається співпраця із Німецькою Демократичною Республікою, Польщею та іншими учасниками Варшавського договору. Пошук «власного шляху в побудові соціалізму із національною специфікою» прискорили процес ізоляції КНР.

Основні тези щодо змісту культурної політики КПК в період розбудови «нового Китаю» були стисло викладені у відомому «Зверненні Мао Цзедуна до музичних працівників 24 серпня 1956». В них висловлені критичні зауваження керманича щодо «повної вестернізації», котра «нездійсненна… і не буде прийнята простими людьми Китаю» [103]. Він вказує на глибокі коріння китайського мистецтва, китайської музики, живопису, драми, літератури і досягнення в процесі їх історичного розвитку, що неможливо ігнорувати митцями.

Основним завданням творчої еліти Мао вважав вивчення зарубіжного мистецтва, його фундаментальних теорій і напрямів «задля створення нового соціалістичного мистецтва різних народів Китаю, яке матиме свої індивідуальні національні форми і стилі» [103]. Він закликав китайських музикантів вивчати кращі західні зразки паралельно із китайськими і не допустити повної вестернізації китайської музики. Для того, щоб їх роботи «мали велике майбутнє», керманич закликає: «Ви повинні приділяти увагу китайській музиці, докладати максимум зусиль, щоб її вивчати та розвивати з метою створення власних творів з характерною національною формою та стилем» [103].

Такий ідеологічний посил музичній еліті створювати власний творчий продукт, орієнтуючись на національні традиції, не передбачав ніяких перешкод для динамічного розвитку музичної культури і симфонічного оркестрового мистецтва, зокрема. Про це свідчить і достатньо успішна кар’єра Лі Делуня,

котрий після повернення на батьківщину у 1957 р. очолив два колективи столиці – Центральну оперу та новостворений Центральний симфонічний оркестр, після від'їзду німецького диригента Вернера Гелсліна (W. Gelslin). Останнього, як відомо, на початку 1956 року Міністерство культури КНР запросило провести диригентський майстер-клас для вісімнадцяти китайських диригентів. Під час перебування в Пекіні він у 1956 році заснував і очолив новий Центральний оркестр [174, с. 22-23].

Приступивши до виконання обов'язків енергійний Лі Делунь із захватом намагається організувати роботу двох оркестрів (Додаток А. Мал. 5). Слідуючи закликам Мао Цзедуна, він формує репертуар симфонічного оркестру, поєднуючи західну класику (симфонії В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана) із новими творами сучасних китайських композиторів, зокрема Ма Сицуна, Ло Чжунжуна (1924 р.н.) та Чень Пейсюня (1921-2007). Найбільшим своїм досягненням Лі Делунь після повернення з Москви вважав прем'єру опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй», яка відбулась у 1958 р. Однак, у зв'язку із поступовим ускладнення політичної ситуації в країні, зазначає Лі Делунь, починаючи з березня 1958 року оркестр у повному складі був змушений виїхати для роботи до сільської місцевості, тому «через малу кількість концертів і відсутність навіть репетицій якість гри суттєво впала» [109, с. 27].

Більш вдалим для творчої діяльності Центрального симфонічного оркестру виявився 1959 рік, у жовтні якого відзначалась десята річниця заснування КНР. Для проведення святкових урочистостей урядом були запрошені Чеський філармонічний оркестр під керівництвом Карела Анчерла (K. Ančerl, 1908-1973) та Дрезденський симфонічний оркестр під орудою Хайнца Бонгарца (1894-1978). В програму заключного концерту були включені 9-та симфонія Л. Бетховена у виконанні розширеного складу Центрального симфонічного оркестру і хору загальною кількістю 500 чоловік, якими диригував Янь Лянгкун (1923-2017). Лі Делунь перед десятитисячною аудиторією слухачів новозбудованого Народного залу виконав разом із

оркестром увертюри «Егмонт» Л. Бетховена та «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі (1919-2000) [109, с. 27].

Незважаючи на погіршення внутрішньо-політичного становища, Лі Делунь, як один із провідних диригентів Китаю, не мав обмежень на закордонні гастрольні поїздки в дружні країни. Тому безпосередньо до початку культурної революції він неодноразово відвідував Північну Корею, Фінляндію та Кубу, в яких виступив з виконанням творів західноєвропейських, російських і китайських композиторів разом із місцевими оркестрами.

Період «культурної революції» (1966-1976), який у роботах китайських дослідників характеризується як епоха «штучного застою» [36], став важким випробуванням для музичної культури Китаю і симфонічного оркестрового виконавства. На переконання Р. Бікерса, «культурна революція» була відповіддю на «культурний імперіалізм», ідеологія котрого в 50-х роках XX століття могла привести до реставрації капіталізму. Основним політичним гаслом культурної революції, яке висунула КПК, було «запобігання відновленню буржуазного мистецтва і літератури в політичному житті для того, щоб очистити партію» [95, с. 171]. Саме «культурний імперіалізм» і поширення капіталізму як культурної сили, на переконання ідеологів КПК, несли загрози національній культурній ідентичності. Серед основних завдань, які стояли перед учасниками культурної революції, був винахід ефективного і разом з тим абсолютно оригінального шляху розвитку КПК і Китаю в цілому. Воно виникло в результаті негативного ставлення до західного капіталізму та соціалізму радянського зразка [171].

Постанова «Про велику пролетарську культурну революцію» була прийнята XI пленумом ЦК КП Китаю 8 серпня 1966 року. Ця дата відкрила десятирічний період «штучного застою». Серед основних ідеологічних тез, які були виголошені і прийняті пленумом для посилення «класової боротьби при переході від капіталізму до соціалізму», висувається заклик до «поєднання пропаганди пролетарського світогляду і марксизму-ленінізму та ідей Мао Цзедуна з критикою буржуазної ідеології» [114]. Об’єктом критики повинні були стати «наділені владою реакційні буржуазні авторитети» в науці, освіті,

літературі та мистецтві. Поставивши за мету розгром авторитетів і керівників, котрі «йдуть по капіталістичному шляху», влада намагалась в такий спосіб зміцнити всі галузі надбудови економічного базису соціалізму для його успішного розвитку. В такому формулюванні завдань партії під удар критики в першу чергу потрапляли керівники мистецьких колективів і навчальних закладів, а в симфонічному оркестрі найбільш уразливим для боротьби з «типовими представниками буржуазії» ставав диригент і провідні музиканти-солісти [143, с. 181], які виділялись більш високим фаховим рівнем та організаторськими здібностями.

Важливим пунктом культурної політики КПК став заклик до творчої інтелігенції створювати художні твори, котрі повинні «служити соціалізму, робітникам, селянам і солдатам і сприяти боротьбі проти ворогів». Для цього під керівництвом дружини Мао Цзедуна Цзян Цин ще до XI пленуму ЦК КПК її групою формуються репертуарні списки восьми зразкових революційних творів, в яких необхідно було досягти «об'єднання революційного змісту із художнім стилем». Їх основу на початковому етапі склали п’ять революційних опер – «Легенда про Червоний ліхтар», «Шацзябанг», «Стратегія взяття гори тигра», «Набіг на полк білого тигра» та «На доках», два балети – «Червоний загін жінок» і «Біловолоса дівчина» і одна кантата «Шацзябанг».

Головний акцент реформаторів було зроблено на необхідності створення нової за формою і змістом моделі революційної опери на основі трансформації традиційної пекінської опери. Намагаючись більше конкретизувати основні завдання процесу оновлення застарілої «феодальної та буржуазної» пекінської опери, основними персонажами якої виступали імператори, генерали, дівчата-красуні, Шу Мо (1912-1991) у своїй статті «Музика пекінської опери краще служить соціалізму» наполягає на сміливо зроблених проривах і створенні нових образів героїв, креативному використанні та збагаченні стилю пекінської опери. Для того, щоб осучаснити застарілі безідейні сюжети і реалістично відобразити сьогодення, він пропонує змінити костюми, рухи, реквізит,

декорації і використовувати музику етнічних меншин, народні і революційні пісні [196].

Виконання зразкових творів згодом отримує повсюдне поширення у школах, на підприємствах і полях, вони линули із гучномовців на вулицях, в парках, стадіонах, часто окремі фрагменти популярних арій можна було почути навіть під час обідньої перерви робітників [133, с. 274]. Записи революційних мелодій продавались на дешевих платівках, а зображення головних героїв оперних сюжетів широко використовувались на плакатах, листівках, календарях і навіть на чашках та блюдцях. Вони були адаптовані до різних місцевих діалектів і стилів. Така популярність революційних опер була зумовлена їх доступністю і близькістю до фольклорних джерел.

Серед нововведень, які торкнулись пекінської опери в процесі «трансформації», слід виділити розширення інструментального складу оркестру, в який крім традиційних китайських інструментів [114] були включені західноєвропейські музичні інструменти, що входять до класичного складу симфонічного оркестру: флейта, флейта пікколо, гобой, кларнет, фагот, валторни, труби, тромбони, литаври, трикутники, тарілки та струнні. Групу останніх складали чотири перші скрипки, три другі, два альти, одна віолончель і один контрабас (4-3-2-1-1).

У кількісному відношенні традиційні китайські інструменти становили третину всього інструментального складу, який налічував в середньому 30 інструментів. Однак сама чисельність інструментів, котра вказана в партитурі опери «Захоплення гори тигра», не відповідала реальній кількості музикантів, котрих було менше через те, що окремі з них суміщали гру на декількох інструментах. Мультиінструментальна практика виконавців широко використовувалась в дореформеному оркестрі пекінської опери і не втратила своєї актуальності, а навпаки отримала поширення серед виконавців на західних

[114] Струнно-смичкові – баньху, ерху, гаоху, щипкові – піпа, саньсянь, чжунжуан, дерев'яні духові – чжуді, шен, сону, гуань, ді, ударні – янцінь, баньгу, тангу, гонги ло.

інструментах, котрі суміщали гру на споріднених духових і струнних інструментах [142, с. 295].

Інтеграція західних інструментів в традиційний оркестр пекінської опери оцінюється сучасними дослідниками неоднозначно. Як стверджує Ненсі Рао, із розширенням складу і змішуванням китайських і західних інструментів була втрачена музична ідентичність і акустично-темброва унікальність традиційного оркестру пекінської опери [155, с. 520]. Суттєве збільшення кількості західних інструментів в оркестрі зразкових опер (янбаньсі) здатне було порушити баланс звучання і погіршити виражальні можливості групи китайських інструментів. Вирівнювання гучності груп було досягнуто завдяки використанню традиційних ударних інструментів і раціональній інструментовці. У пекінській опері група ударних завжди займала ключове місце і була основою і душею музичної драми, «підкреслюючи речитативи, імітуючи емоційні реакції, відображаючи настрій і внутрішній стан персонажів» [там само]. У творах з революційним сюжетом їх функції стають ще більш важливими і, відповідно, використання суттєво зростає.

Важливим досягненням реформаторів в процесі інтеграції західного інструментарію в оркестр зразкової опери став перехід від безнотної практики оркестрового виконавства, в котрій вивчення інструментальних партій і їх передача здійснювались особисто від представників одного покоління виконавців до іншого в усній формі, до використання європейської системи нотації. Розшифрування і запис за допомогою п’ятилінійної нотної графіки та загальноприйнятої музичної термінології різноманітних артикуляційних прийомів, агогіки, динаміки і мелізматики, що використовувались в янбаньсі, значно спростило процес вивчення і виконання творів пекінської опери.

При повній забороні академічних симфонічних творів і виключенні їх не тільки із концертної, але й репетиційної роботи оркестрів, затвердження революційних опер як основи художнього репертуару для творчих колективів фактично ставило останні за межею виживання. Як зазначав пізніше Лі Делунь, «Вісім творів революційного зразка, які стали єдино можливими для виконання,

за іронією долі, врятували життя оркестру, який перебував у бездіяльності» [109, с. 28]. Однак такий сприятливий вихід із складної ситуації був дозволений партійною верхівкою лише двом провідним оркестрам країни, котрі були обрані для виконання концертних версій янбаньсі, – Центральному Пекінському і Шанхайському. Функціонування інших колективів було припинено. Впродовж майже десятирічного періоду культурної революції вся діяльність Центрального оркестру і його головного диригента Лі Делуня була обмежена репертуаром зразкових революційних творів і їх чисельними записами на радіо і телебаченні. Критично оцінюючи цей складний період творчості, диригент зазначав: «Все, що ми виконували протягом 10 років, – це вірші Шацзябанга і Мао. Я міг би диригувати ними догори ногами» [146].

Перші незначні зрушення в репертуарній політиці Центрального Пекінського оркестру на шляху повернення до попередньої практики концертного виконання західної музики появились на початку 1970-х років. Ініціатором звернення до західної класичної спадщини «як засобу для відновлення регулярних контактів зі світом» виступив очільник Держради Китаю Чжоу Еньлай [109, с. 28]. З метою налагодження більш тісних економічних відносин із західними країнами відбулось пожвавлення дипломатичних контактів, в протокольному списку програми культурних заходів яких музичний обмін займав основну частину. Це вимагало корегування репертуару Центрального оркестру і поновлення уваги до творів зарубіжних композиторів-класиків. Незважаючи на опір Цзян Цин і її послідовників, принципова позиція Чжоу Еньлая щодо необхідності включення в концертний репертуар зразків західної класичної музики для підтримки належного іміджу країни на міжнародному рівні, була схвалена Мао. Першим успіхом у прихованій боротьбі із ідеологами культурної революції став концерт Центрального оркестру у лютому 1973 р. в рамках візиту Державного секретаря США Генрі Кіссінджера, в якому вперше, майже після десятилітньої перерви, прозвучала «Пасторальна» Симфонія № 6 Л. Бетховена. Її включенню в програму виступу оркестру передувала надзвичайно ретельна перевірка

«ідеологічної» чистоти опусів композитора, серед яких Шоста симфонія була визнана політично нейтральною [109, с. 29].

Сам концерт Лі Делунь назвав надзвичайно невдалим через недостатню підготовку і певну втрату виконавської майстерності за роки вимушених обмежень, що, безумовно, вплинуло на художній рівень виконання: «Ми були схвильовані та нервові під час цього виступу. Оркестру бракувало репетицій і майстерності для твору Бетховена. Зрештою, ми не грали жодного твору західної музики на публіці майже десять років. Але це не мало значення, доки я бачив задоволене обличчя прем'єр-міністра Чжоу з його американськими відвідувачами» [109, с. 29]. Критичну оцінку виконання пекінських музикантів дав і сам Г. Кіссінджер, котрий у своїх мемуарах писав, що були моменти, коли йому «було не зрозуміло, що саме грають або з якого боку на сторінці» [137, с. 45].

Після активних дипломатичних вояжів американського держсекретаря процес розширення культурних зв'язків між Китаєм і США, а також іншими західними країнами, суттєво активізувався. У березні 1973 р. британське агентство Reuters сенсаційно заявило, що Лондонський філармонічний оркестр стане першим західним колективом, який відвідає Китай після заснування Народної Республіки у 1949 році. В програму гастрольної поїздки було включено п'ять концертів для багаточисельної аудиторії, «яка вперше за багато років почує Бетховена, Брамса, Дворжака і Гайдна» [170]. Важливість візиту Лондонського філармонічного оркестру в Китай для зміцнення дипломатичних відносин і подальшого поглиблення співпраці між Великою Британією і КНР, підкреслює факт його обговорення Палатою лордів, котра висловила підтримку.

У вересні того ж 1973 року Пекін відвідав ще один видатний музичний колектив світового рівня – Філадельфійський симфонічний оркестр із США. Як повідомила інформаційна агенція Рейтер, після історичного візиту до Китаю президента США Річарда Ніксона у лютому 1972 року, Філадельфійський оркестр став першим колективом США, який виступив у Китаї. Його вітання

хором Центральної філармонії КНР, котрий виконав англійською «America the Beautiful», «зворушило деяких американців до сліз» [170].

Однак відкритість і щирі намагання західних країн розвивати культурні відносини з Піднебесною зустріли спротив з боку противників культурного зближення, зокрема групи Цзян Цин, котра продовжувала вести жорстку ідеологічну війну із «буржуазними проявами» в музичному мистецтві і культурі в цілому. Як згадував активний учасник цих подій Лі Делунь, його доброзичливість у відносинах з європейськими і американськими оркестрантами, яку він як гостинний господар демонстрував під час гастролей відомих симфонічних колективів, була сприйнята реакційними представниками влади як злочин і суворо засуджена [109, с. 30]. Ідеологічно хибними також були визнані і творчі контакти Лі Делуня із Юджином Орманді під час гастролей Філадельфійського оркестру. На спільній репетиції американського і китайського колективів американський диригент виявив бажання отримати партитуру симфонічного твору Ву Цзуцян «Місячне світло, відображене на другій весні», котрий виконував Пекінський оркестр. Отримавши згоду композитора і попереднє рішення Цзян Цин, Лі Делунь намагався передати нотний матеріал Юджину Орманді, однак в подальшому під різними надуманими причинами американському диригентові в отриманні партитури було відмовлено, внаслідок чого контакти між диригентами припинились.

Незважаючи на гостру ідеологічну боротьбу групи Цзян Цин із прихильниками більш тісних контактів між КНР і капіталістичними країнами, серед політичних і державних діячів Китаю навіть в роки «культурної революції» залишались противники ізоляціоністської політики. Серед них виділявся Чжоу Еньлай, завдяки зусиллям котрого і особистим контактам із Лі Делунем вдалось зберегти від репресивних дій творчий колектив Центрального оркестру і підтримати його членів в умовах жорстких випробувань. Смерть Чжоу Еньлая на початку 1976 р. стала важкою втратою для оркестрантів, котрі вбачали в ньому свого покровителя і захисника у протистоянні із реакційною партійною верхівкою. Над оркестром і його керівником, які залишились без

надійної підтримки, нависла реальна загроза репресій [109, с. 32]. Наступна смерть Мао Цзедуна та розгром «банди Цзян Цин» стали поворотними подіями, що визначили початок нового періоду в історії КНР, пов'язаний з радикальними змінами економічного курсу країни та відновленням широкого культурного співробітництва між державами різної політичної орієнтації.

Висновки до третього розділу

Формування нової культурної політики після проголошення КНР у 1949 р. обумовило появу якісних змін у процесі вестернізації музичної культури країни. Якщо до утворення КНР поширення західних музичних традицій було територіально обмежено окремими регіонами Китаю і зосередилось у найбільших містах, що інтенсивно економічно і культурно розвивались (Шанхай, Харбін, Пекін), то після отримання країною незалежності вестернізація стає складовою культурної політики держави і виступає як її невід'ємна частка впродовж 50-х і початку 60-х років XX ст., безпосередньо до оголошення «Великої пролетарської культурної революції». У визначенні напрямків розвитку музичної культури КНР використовує досвід Радянського Союзу, культурна модель котрого була взята прикладом для наслідування в Китаї. Його запозичення мало позитивний вплив і в окремих її галузях сприяло продовженню та поглибленню процесу вестернізації та засвоєнню культурно-мистецьких здобутків західної цивілізації. Зокрема, впровадження в КНР апробованої в СРСР моделі системи професійної музичної освіти, забезпечення її доступності для талановитої молоді, навчання китайських студентів у радянських консерваторіях, поява нових творчих колективів і концертно-театральних установ – все це свідчить, що процес європеїзації поступово набував все більш вагомого і масового характеру, що сприяло інтеграції китайської музичної культури, освіти і виконавства у світовий культурний простір.

Важливими досягненнями нової культурної політики у контексті вестернізації стали також відкриття консерваторій в Тяньцзіні і Шанхаї, організація симфонічних оркестрових колективів. Майже десятилітній період співпраці із СРСР дозволив створити достатньо потужний кадровий потенціал професійних симфонічних диригентів, художня діяльність котрих стала міцним фундаментом для формування національної диригентської школи. У її витоків стояли такі визначні постаті як Лі Делунь, Цао Пен, Хуан Сяотун та Чжен Сяоїн, котрі, незважаючи на політичні виклики і випробування, зуміли забезпечити необхідні творчі ресурси для розвитку диригентсько-оркестрового мистецтва Китаю впродовж другої половини XX ст.

Особлива роль у формуванні державної політики і поглибленні процесу європеїзації китайської культури належить відомому державному діячу, очільнику уряду Чжоу Еньлаю, котрий на всіх рівнях сприяв впровадженню європейських стандартів і професіоналізації музичної освіти, а також розвитку оркестрового мистецтва академічної традиції. Ініціювавши створення централізованої системи вищих музичних навчальних закладів і започаткування Першого симфонічного оркестру комуністичного Китаю він на державному рівні забезпечував їм постійну підтримку і сприяв їх динамічному зростанню. Не меншу активність проявляв прем'єр-міністр у встановленні тісної співпраці з Радянськи Союзом для підготовки висококваліфікованих музикантів, котрі, повернувшись на батьківщину, очолили провідні симфонічні колективи і згодом зайняли чільне місце в академічній музичній культурі країни.

Разом з тим, якщо до утворення КНР в основних центрах популяризації західних культурних традицій не існувало явних ознак ідеологічного впливу або тиску на процес європеїзації музичної культури, то після 1949 р. він проявляється все більш помітно, з огляду на аналогічні тенденції, присутні в культурно-мистецькому житті СРСР. На тлі боротьби з пережитками буржуазної ідеології і сучасною західноєвропейською та американською культурою, котра в той час розгорнулась у Радянському Союзі, лунали заклики створювати музику, доступну і зрозумілу для народу. Саме таке гасло у програмних документах

КПК стало дороговказом для формування стратегії «масової нової культури», орієнтованої на клас робітників, селян і солдатів.

Культурна революція, ідеологічним натхненником якої виступав «реформаторський» рух групи Цзян Цин, стала важким випробуванням для всього китайського суспільства. На тлі різкого загострення відносин із Радянським Союзом проголошується заклик до посилення класової боротьби і обрання власного шляху соціалістичного розвитку країни, відмінного від радянського. Очоливши боротьбу з буржуазним мистецтвом і літературою та проголосивши відмову від західних музичних цінностей, група Цзян Цин ввела тотальну заборону на виконання західної музики і впровадила жорсткі обмеження на використання західних інструментів у навчальному процесі закладів освіти і у виконавській практиці. Замість заборонених жанрів академічного музичного мистецтва митцям було наполегливо «рекомендовано» зосередитись на осучасненні традиційних жанрів китайської музики. Об’єктом «творчих експериментів» обирається пекінська опера, котра була піддана тотальній «модернізації» через використання нових революційних сюжетів, пов'язаних із «героїчною боротьбою китайського народу з імперіалістами». Крім політизації змісту пекінської опери значних змін зазнав склад її оркестру, який, незважаючи на повну заборону західноєвропейського музичного інструментарію, було доповнено духовими і струнними інструментами симфонічного оркестру. Разом з тим, запровадження заборони на навчання грі на західних інструментах прогнозовано загострювало в майбутньому проблему виникнення дефіциту оркестрантів відповідних спеціалізацій, підготовка котрих була припинена.

Включенням до складу оркестру пекінської опери академічного інструментарію порушувалась автентичність і неповторність ансамблю звукових тембрів традиційних інструментів, а також загальний вокально-інструментальний акустичний баланс між солістами, котрі співали у традиційній вокальній манері, і оркестром змішаного складу. Таким чином,

виникала безпосередня загроза існуванню самобутньої за вокально-оркестровим стилем виконання національної опери.

Виступаючи ідейними борцями за збереження унікальності національних культурних надбань від західного (буржуазного) впливу, група Цзян Цин, застосовуючи командно-адміністративний метод управління в сфері культури, своїми діями актуалізувала реальність загрози їх знищення. Обмеження театрально-концертного репертуару зразковими революційними творами янбаньсі, їх регламентована кількість для публічного виконання суттєво вплинули на зниження професійного рівня академічних виконавських колективів, особливо симфонічних оркестрів, і стали основною причиною «штучного застою» в музичній культурі Китаю 60-70 рр. XX ст. Активно розпочата на початку другої половини XX ст. європеїзація оркесторового виконавства і музичної освіти на деякий час була призупинена.

РОЗДІЛ 4
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У РОЗВИТКУ СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРІВ КИТАЮ

4.1 Симфонічна оркестрова культура Китаю в епоху економічних реформ

Зміна політичного курсу КПК у 1976 р. сприяла більшій відкритості суспільства і згортанню попередніх ідеологічних лозунгів культурної революції. Проголошений ще Чжоу Еньлаєм принцип «чотирьох модернізацій» – оборонної промисловості, сільського господарства, науки і промислового виробництва, отримує повну підтримку його послідовника Ден Сяопіна і стає основою наступних реформ у всіх сферах. Проповідуючи політику зовнішньої відкритості і створюючи привабливі умови для зарубіжних інвестицій новий уряд обирає стратегічний курс на розвиток соціалістичної ринкової економіки і побудову середньозаможного суспільства.

Висунуте в кінці 1970-х рр. гасло «Час – гроші, ефективність – життя» повинне було активізувати суспільство на проведення необхідних політичних, економічних, соціальних та культурних перетворень і прискорити процес їх практичної реалізації. Для розвитку музичної культури при всій важливості економічних реформ не менш суттєвим завданням залишалось визволення із ідеологічної залежності «культурної революції», тінь якої ще була присутня в кабінетах старої провладної номенклатури. З її невизначеністю і невпевненістю зіштовхнувся Лі Делунь, котрий, не чекаючи офіційної зміни ідеологічного курсу, з власної ініціативи долучився до процесу перегляду існуючих обмежень на виконання музики зарубіжних класиків, котра продовжувала залишатись під негласною забороною. Першим кроком в цьому напрямку можна вважати офіційний дозвіл на виконання П'ятої симфонії Л. Бетховена Центральним філармонічним оркестром на честь 150-ї річниці з дня народження композитора, котрий був ухвалений спеціальною постановою Політбюро КПК на прохання

Міністерства культури. Концерт оркестру під керівництвом Лі Делуня став початком поступового зняття заборон, що дозволило диригенту включати до репертуару свого колективу твори П. Чайковського, Й. Брамса, В.А. Моцарта та інших зарубіжних композиторів.

Важливою віхою у формуванні нової політики Китаю у всіх сферах державного будівництва і, безпосередньо, в музичній культурі, став 3-й пленум Центрального Комітету КПК 11-го скликання, який проходив у Пекіні з 18 по 22 грудня 1978 року. Генеральною лінією розвитку суспільства було обрано курс на здійснення соціалістичної модернізації, програмні пункти майбутніх реформ котрого були озвучені Ден Сяопіном у його доповіді «Розкріпачувати мислення, реалістично підходити до вирішення проблем, об'єднатися та дивитися вперед». Ключовими завданнями, які стояли перед країною і вимагали нагального вирішення, майбутній очільник вважав розвиток ефективної економіки і реформування системи управління, підвищення продуктивності праці у сільському господарстві, кінцевим результатом чого повинно було стати покращення життя населення [57]. Політика відкритості, яку демонстрував сам очільник, відвідуючи країни Заходу (США, Великобританія) з метою покращення відносини, безумовно, мала позитивний вплив на розвиток міжнародних культурних зв’язків, котрі значно активізувались після прийняття доленосного рішення. Одним із перших європейських колективів, хто після «культурної революції» долає недоступну раніше китайську стіну, став всесвітньо відомий Берлінський філармонічний оркестр на чолі з диригентом Гербертом фон Караяном.

Сам факт досягнення домовленості між урядом Західної Німеччини і Китаю щодо гастролей оркестру світового класу без сплати гонорару за виступи сприймався західними імпресаріо як сенсація, враховуючи, що Г. фон Караян і його колектив в той час належали до найбільш високооплачуваної категорії музикантів. Візит Берлінського оркестру розглядався китайським урядом не тільки як важлива культурна подія в житті країни, він повинен був стати своєрідним майстер-класом для професійних музикантів та студентів

навчальних закладів. Подібна форма поєднання концертних виступів із проведенням «курсу підвищення кваліфікації», очевидно, була запозичена із практики Державного симфонічного оркестру СРСР, котрий, як вказувалось, під час гастролей у 1958 р. проводив активну музично-просвітницьку роботу під орудою М.П. Аносова і за участі провідних оркестрантів колективу. Враховуючи надзвичайно високий професійний статус Г. фон Караяна, приїзд котрого сприймався на рівні візиту високопосадовця іноземного уряду, а також його нетерпимість до будь-яких втручань у творчий процес роботи з оркестром, Міністерство культури не спромоглося нав'язати маестро участь у будь-яких позаконцертних заходах і досягло домовленості лише в питаннях допуску китайських студентів і професійних музикантів до репетицій колективу. Однак така публічна форма проведення репетицій Берлінського оркестру, через періодичний шум в залі, надзвичайно дратувала Караяна, котрий відкрито висловлював своє невдоволення неуважним слухачам, «які поводились як у кофейні» [89].

Всього Г. Фон Караян з оркестром Берлінської філармонії провів у Пекіні три концерти, які дали можливість китайській професійній музичній спільноті ознайомитись із еталонним зразком європейського оркестрового виконавства і потужним імпульсом для поширення західного оркестрового симфонічного мистецтва і академічного інструментарію в культурний простір Піднебесної та налагодженню більш тісних творчих зв'язків між музикантами двох країн. Якість виконавства, яку продемонстрував Г. фон Караян із оркестром Берлінської філармонії, відкрила китайським музикантам нове бачення шляхів вдосконалення вітчизняної оркестрової культури в процесі її інтеграції в західний музичний простір.

Два із трьох запланованих концертів були виконані німецькими музикантами самостійно, а останній, за вже встановленою традицію, відбувся разом із китайськими виконавцями із Центрального (пекінського) оркестру. Всі виступи проходили не на спеціальних концертних сценах, а в залі гімназії в Хонгдаоку, котрий за акустичними параметрами найбільше відповідав вимогам

диригента. В програму першого концерту, який відбувся 29 жовтня 1979 року, були включені Симфонія № 39 мі – бемоль мажор В.А. Моцарта і Симфонія №1 до мінор Й. Брамса. Як згадував пізніше Лі Делунь, «виконання Караяном 39-ї симфонії Моцарта було не дуже хорошим, але їхня інтерпретація моєї улюбленої Першої симфонії Брамса стала приголомшливою» [109, 34]. Ще більш захоплююче оцінював «белькантове» звучання Берлінського оркестру у виконанні симфонії Й. Брамса інший очевидець, який зазначав: «Друга частина Симфонії № 1 Брамса розплющила мені очі, це було найкраще виконання, яке я коли-небудь чув у своєму житті. Інтерпретація Караяном Першої симфонії Брамса є поєднанням лірики і драматизму, що випромінює полум'яний ентузіазм і барвисту пишність та розкішність від початку до кінця. Ансамбль Берлінської філармонії є висококваліфікованим і не має аналогів у світі» [89]. На концерті були присутні члени уряду КНР разом із віце-прем'єром Бо Ібо (1908-2007). По його закінченні відбувся урочистий прийом для всіх членів делегації.

Програма другого концерту, котрий пройшов на наступний день, включала Симфонію № 4 сі-бемоль мажор Л. Бетховена та Симфонію № 8 соль мажор А. Дворжака. Квитки на всі концерти Берлінського симфонічного оркестру не були доступні широкому загалу слухачів через відсутність у продажу. Віддаючи данину виключному характеру і масштабу художнього значення події Міністерство культури розподіляло квитки на концерт тільки серед професійних музикантів творчих колективів та студентів і викладачів всіх музичних навчальних закладів країни, одночасно організовуючи їх приїзд до Пекіна.

Увечері 1 листопада 1979 р. відбувся заключний концерт музикантів Берлінської філармонії та Центрального симфонічного оркестру Китаю (сьогодні Китайський національний симфонічний оркестр), які спільно виконали Симфонію № 7 Л. Бетховена та «Картинки з виставки» М. Мусоргського в оркестровці М. Равеля. Напередодні була проведена генеральна репетиція, в ході якої Г. фон Караян ретельно працював із китайськими музикантами, особливо наголошуючи на низьку якість звучання їх

інструментів і відсутність необхідної експресії (Додаток А. Мал. 6). Атмосфера репетиції, як зазначав Лі Делунь, котрий в той час обіймав посаду головного диригента Центрального симфонічного оркестру, була досить напруженою. Гострі репліки Караяна, адресовані китайським виконавцям, деякі перекладачі не наважувалися дослівно перекладати, щоб ще більше не ускладнювати обстановку. Адже німецький диригент не знав, що якість інструментів, на яких грали китайські музиканти, у порівнянні із найсучаснішими моделями інструментів німецьких оркестрантів, була незрівнянно низькою [89]. Тому досягти звичного для німецького маестро «берлінського стандарту» звучання китайським музикантам на недосконалих інструментах було вкрай важко. До того ж, відсутність повноцінної оркестрової практики і заборона на виконання західної музики, котрі продовжувались більше десятиліття, значно знизили рівень виконавської майстерності інструменталістів, тому був необхідний певний час, щоб здолати негативні наслідки, завдані «культурною революцією» і досягти бажаного результату. Однак, незважаючи на об'єктивні труднощі, з якими стикались китайські музиканти, Г. Караяну вдалось згуртувати їх і разом з німецькими колегами представити публіці незабутній концерт.

Деяка зверхність, яку демонстрував німецький диригент по відношенню до китайських оркестрантів під час репетиції останнього концерту, була повністю подолана під час виступів китайських виконавців на традиційних інструментах на урядовому прийомі для німецьких оркестрантів. Особливо вразила гостей і їх керівника гра на народних інструментах студентів Центральної консерваторії, серед яких найбільших похвал від Караяна і концертмейстера був удостоєний молодий виконавець на ерху Сяо Цзян, котрому німецькі музиканти запропонували змінити інструмент і перейти на скрипку, близьку до конструкції ерху, та продовжити навчання в Австрії або Німеччині [там само]. Пропозиції щодо виділення стипендій для навчання у німецьких і австрійських вищих музичних навчальних закладах для студентів Центральної консерваторії офіційно були озвучені і керівництву навчального закладу. Г. фон Караян також запросив Китайський національний оркестр

відвідати Берлін і Зальцбурзький музичний фестиваль та направити 3-5 студентів для навчання грі на західних оркестрових інструментах [203].

Гастролі оркестру Берлінської філармонії під орудою Г. фон Караяна стали початком відродження західних оркестрових традицій в Китаї у постреволюційний період. Він був ознаменований формуванням нової культурної доктрини КПК на шляху реалізації політики реформ і відкритості зовнішньому світові. Слід зазначити, що гастролі були сплановані і проходили одночасно із проведенням важливого національного культурно-політичного форуму – IV-го з'їзду Всекитайської асоціації працівників літератури та мистецтва, який проходив у Пекіні з 30 жовтня до 16 листопада 1979 року. Делегатами з'їзду було обрано понад три тисячі представників творчої спільноти зі всіх регіонів країни. Основним питанням, яке розглядалось на з'їзді, був розвиток літератури і мистецтва в умовах економічної і політичної реформ. Із привітальним словом до учасників з'їзду звернувся Ден Сяопін, який акцентував увагу на необхідності розмежування питань політики та культури [47, с. 100].

Формування нової культурної доктрини КПК, яке проходило в процесі заміни ідеологічних гасел класової боротьби на політику відкритості та економічних перетворень, вимагав проведення суттєвих реформ у всіх сферах діяльності, в тому числі і в музичній культурі. Для усунення певних ідеологічних протиріч, які існували в період «культурної революції», було внесено окремі зміни в нову конституцію, прийняту 5 грудня 1982 р. на 5-й сесії Всекитайських зборів народних представників (ВЗНП) 5-го скликання. Серед важливих уточнень і змін, яких зазнав основний закон у положеннях про місце, роль і значення мистецтва, необхідно виділити корегування тези про служіння літератури і мистецтва робітникам, селянам і солдатам, котре існувало практично із 1942 р., на нове формулювання про служіння літератури і мистецтва «народу і соціалізму», викладене у 22 пункті «Загальних положень» [183]. Також нова конституція гарантувала свободу художньої творчості митцям і підтримку держави у їх роботі.

Не дивлячись на здавалося б незначні зміни, внесені в пункт про завдання мистецтва, цільова аудиторія котрого в конституції до 1978 р. обмежувалась окремими соціальними категоріями (робітники, селяни, солдати), включення до положення узагальненого поняття «народ» передбачало охоплення всіх шарів суспільства, разом із високоосвіченою інтелігенцією. Таким чином, на законодавчому рівні були усунені класові та ідеологічні обмеження художньої творчості, котрі, як показав сумний досвід «культурної революції», стали основною причиною суттєвого зниження художньої цінності творчого продукту, котрий призначався винятково для широких мас.

Незважаючи на значне пожвавлення у сфері культури і музичного мистецтва, відродження яких розпочалось наприкінці 70-х років XX ст., економічні реформи на початку 80-х років достатньо негативно впливали на процес розвитку виконавського мистецтва і оркестрового, зокрема. Характеризуючи труднощі, з якими зіштовхнувся колектив Центрального симфонічного оркестру Китаю на початку 80-х років, його головний диригент Лі Делунь вказував на застарілу структуру оркестрового колективу, загальна кількість якого становила близько 500 осіб, серед котрих лише 200 були оркестрантами [109, с. 35]. Надзвичайно великий штат працівників, більшу частину котрого складав адміністративний і допоміжний персонал, суттєво зменшував обсяги фінансування музикантів і обмежував їх творчу роботу. Значна частина бюджетного фінансування витрачалась неефективно на адміністративну діяльність, а не на підвищення професійної майстерності оркестру і його концертні виступи.

Іншим чинником, котрий вплинув на якість виконавського рівня колективу, була втрата мотивації музикантів до підвищення власного фахового рівня і наполегливої репетиційної роботи через низьку заробітну плату. Економічна реформа відкрила нові можливості для активних і підприємливих громадян суспільства, внаслідок чого «музиканти для того, щоб звести кінці з кінцями, почали працювати в готелях і студіях або приватними репетиторами. Деякі з них просто пішли з оркестру в зарубіжні колективи, в той час як інші оркестранти,

які чекали на пенсію, замість занять на своїх інструментах у робочий час займались азартною грою в маджонг[115]» [109, с. 35].

Безперечно, такий неефективний менеджмент діяльності оркестру, недостатня увага до творчої репетиційної роботи, котра визначає загальний рівень його виконавської майстерності, вимагав проведення більш радикальних реформ, враховуючи підвищення попиту суспільства на художній продукт. Для діяльності провідного колективу країни, яким був Центральний симфонічний оркестр, найбільш вдалим у творчому і фінансовому відношенні став 1984 р., котрий отримав назву «бабиного літа класичної музики». Лі Делуню вдалось вперше виконати у Китаї повний цикл симфоній Л. ван Бетховена, що викликало у суспільстві неабиякий інтерес. Як згадував пізніше маестро, «шанувальники музики в Пекіні для того, щоб отримати можливість відвідати концерт, вишиковувались в чергу за квитками ще з ночі. Деякі платили 30 юанів (3,8 долара) за квиток, офіційна ціна якого була 3 юаня (0,4 долара)» [109, с. 35].

Подібний ажіотаж і надзвичайне зацікавлення концертами симфонічної музики не обмежувалося лише столицею Піднебесної. Величезний інтерес до музики П. Чайковського та Л. ван Бетховена проявляли молоді шанхайці, котрі, як зазначала «China Daily», займали чергу за квитками на концерт з 4-ої години ранку: «Це була друга хвиля популярності Шанхайського симфонічного оркестру. Перша пройшла при проведенні серії концертів Бетховена минулого року… Цикл з 14 концертів музики П. Чайковського дається майже кожні вихідні. Понад 18 000 квитків на виступи оркестру було розпродано одразу ж після початку сезону…» [101, с. 2]. Не менш популярними серед любителів академічного мистецтва були записи класичних творів, котрі миттєво зникали з полиць магазинів після їх появи.

Однак, в цілому, у сфері виконавського мистецтва відчувалась відсутність визначеної стратегії і розуміння конкретних шляхів його розвитку. В середині 80-х років XX ст. виникає реальна потреба в упорядкуванні законодавчої бази

[115] Mahjong – китайська настільна азартна гра у кістки, широко розповсюджена в країнах Східної та Південно-Східної Азії.

щодо діяльності виконавських колективів відповідно до позитивних результатів економічної реформи. Вони повинні були стати основою у формуванні, перш за все, матеріальної бази оркестрових колективів і їх фінансового забезпечення. Певні контури майбутньої реформи у сфері культури були намічені у «Звіті про роботу уряду за 1983 рік» і виголошені Прем'єр-міністром Чжао Цзіяном. Необхідно зазначити, що в ньому, в більшій мірі, представлені не конкретні завдання реформи, а узагальнені положення щодо необхідності «стимулювання розквіту соціалістичної літератури та мистецтва, підвищення ідейної та художньої майстерності письменників і митців, а також ідейної та художньої якості їх творів» [182].

Значно більш дієвим у підвищенні ефективності діяльності культурно-мистецьких закладів став створений ЦК КПК і затверджений Державною Радою у квітні 1985 р. документ «Міркування про реформу художньо-виконавських колективів». У ньому чітко вказувалися недоліки у діяльності творчих колективів, в художньому керівництві та системі їх управління. Роз'яснювалося, що формування творчих колективів повинно бути відрегульованим через систему підбору кадрів та чітко визначений штатний розпис, котрий вимагав оптимізації. Наголос робився на створенні більш ефективної системи управління, а також «розширенні автономії професійних колективів і їх самостійності у творчих питаннях для розвитку і процвітання талантів» [186]. Для упорядкування системи фінансування та використання бюджетних коштів запропоновувались скорочення і реорганізація занадто великої кількості професійних художньо-виконавських колективів шляхом їх об’єднання або закриття. Відповідно до духу документа, на основі попереднього досвіду реформування системи творчих колективів, у різних регіонах надалі було впроваджено контрактну систему і регулювання системи соціального захисту митців.

Питання реформи художньо-виконавських колективів були офіційно включені у робочий графік всіх рівнів партійно-державних інституцій. Для активізації діяльності партійних працівників у сфері розвитку симфонічного

оркестрового виконавства і популяризації академічного музичного мистецтва регіональні партійні організації проводять спеціальні заняття для них. Показовим прикладом можна вважати лекцію-концерт Шанхайського симфонічного оркестру, яка відбулась 16 лютого 1986 року під час проведення семінару для понад 200 муніципальних керівників різних державних організацій в Шанхаї. Її метою було залучення партійних керівників до більш глибокого вивчення значимості симфонічної музики у процесі підвищенні культурного рівня населення (особливо молоді) і проведені проголошених реформ [144, с. 357]. Після закінчення семінару тодішній заступник секретаря Шанхайського муніципального партійного комітету Лю Веньцин у підсумковій доповіді зазначив: «Високе мистецтво, таке як симфонічна музика, може підвищити культурний рівень молоді і має помітний вплив на її розвиток. Тому ми, політики, повинні познайомитися з цим видом мистецтва і розуміти його» [202].

Другим пунктом радикальної реформи мистецьких колективів повинно було стати впровадження значно ефективнішої економічної моделі колективного (індивідуального) підряду із більш високим рівнем фінансової відповідальності.

Третім важливим чинником у реформуванні творчих колективів стала пропозиція щодо формування двох типів художніх колективів із різними формами власності. Остання ідея була повністю реалізована в наступному спільному документі, розробленому Міністерством культури КНР і затвердженому Держрадою 6 вересня 1988 р. У «Висновках Міністерства культури про прискорення та поглиблення реформи системи художньо-виконавських колективів» вказувалось, що форму загальнонародної власності набували колективи, творча діяльність яких пов’язана із народною культурою етнічних меншин, окремі оркестри, ансамблі, трупи, котрі мають особливу історичну цінність, експериментальні групи [111]. Їх кількість була суттєво обмежена в порівнянні із художніми колективами змішаної форми власності, котрі представляли найбільш значну частину творчо-виконавського потенціалу

країни. Скороченню і закриттю підлягали художні колективи, які припустилися серйозних порушень чинних законів держави, котрі зазнали серйозних економічних збитків через погане управління і є неплатоспроможними, а також у випадку, коли засновник відмовляється від виконання взятих ним зобов'язань, а колектив не може продовжувати існувати іншими способами [там само].

Основна мета інституційної реформи у сфері оркестрового виконавства полягала у переведенні діяльності більшості художніх колективів на ринкові засади, котрі успішно розвивались у сфері виробництва. Оркестрові колективи повинні бути стати незалежними господарюючими суб'єктами різних форм власності та господарської діяльності, котрі могли самостійно здійснювати підприємницьку діяльність, свідомо покращувати внутрішній механізм управління та створювати необхідне середовище для вільної конкуренції, як основи для творчого самооновлення та розвитку.

Із введенням ринкових відносин у художньо-виконавську сферу держава значно знизила вплив на творчу та економічну діяльність колективів із змішаною системою власності. Відповідні урядові та регіональні відомства, як вказувалось у «Висновках», «…здійснюють непряме управління творчими групами та намагаються децентралізувати і послабити повноваження управління з точки зору бізнесу, персоналу та фінансів, щоб творчі групи мали більше автономії у діловій та господарській діяльності» [111].

Впроваджуючи змішану систему власності (державно-приватну, колективно-приватну, індивідуальну, колективну), уряд зобов'язувався не скорочувати кошти, що виділялись державним відділам культури на розвиток творчих колективів. Оптимізація складу оркестру, ансамблю, групи, не включала зменшення загального фінансування культури на рівні провінцій та муніципалітетів, котре повинно було зростати з розвитком народного господарства. Проте структура видатків зазнала змін, тобто «капітальний внесок», який у минулому використовувався здебільшого для виплати заробітної плати, був замінений на систему кредитування різних фондів для стимулювання розвитку мистецьких проєктів.

Важливим пунктом урядового документу стала необхідність впровадження ефективної системи соціального захисту працівників творчих колективів. В перехідний період формування ринкової економіки значно постраждала існуюча структура загального державного страхування, тому потрібний був новий механізм соціального захисту митців, особливо у приватному секторі. Міністерство культури ініціювало поступове створення та вдосконалення системи соціального страхування артистів-виконавців. Для творчих колективів, які регулярно виплачують державі пенсійні та страхові внески з безробіття у страхові фонди відповідно до чинних державних постанов, їх виконавці, які залишились без роботи «могли отримувати страхові виплати з безробіття або пенсії від відповідних установ» [111].

У «Висновках» також розкривався зміст впровадження гнучкої системи оплати праці виконавців і керівників колективів, котра в попередні часи жорстко регламентувалась. Фінансові обмеження значно послаблювались навіть у художніх колективах, що знаходились у загальнонародній власності, виконавці яких працювали за трудовими договорами. Основними вимогами при визначенні рівня заробітної плати було встановлення більш високої фінансової винагороди одного і того ж митця в залежності від стажу професійної діяльності, а також вища оплата праці солістів і керівників, ніж рядових виконавців.

Для більшості митців передбачалось впровадження система оплати праці, котра поєднувала фіксований рівень заробітку з плаваючим, що відповідало встановленим стандартам і визначалось виходячи із якості виконання, розміру доходу від концертної діяльності та індивідуального творчого внеску музиканта. Такий підхід в оцінці фінансової ефективності творчої діяльності митців сприяв підвищенню конкуренції між ними і росту не тільки індивідуальної майстерності членів оркестру, але й підвищенню професійного рівня колективу в цілому.

«Висновки Міністерства культури…» 1988 р. відкрили шлях до формування повноцінного ринку у музично-виконавській сфері, що давало можливість активно розвивати сервіс надання музично-культурних послуг на

платній основі, розвивати різні види комерційної діяльності, «збагачувати та покращувати культурне життя населення та підвищувати рівень художньої культури» [111].

В документі були висвітлені й важливі питання розширення співпраці із зарубіжними країнами. Відповідно до задекларованої політики відкритості зовнішньому світу, вона розглядалась як фактор сприяння розвитку художньо-творчого рівня національних виконавських колективів, Також тісне співробітництво з іноземними культурними установами і творчими колективами надавало можливість запозичення західного досвіду з арт-менеджменту при переході на ринкові умови організації концертно-виконавської діяльності.

Зміст «Висновків Міністерства культури про прискорення та поглиблення реформи системи художньо-виконавських колективів» не носив чітко визначеного імперативного характеру, а сам документ представляв собою керівництво для формування ринкових відносин у сфері розвитку творчих колективів у нових економічних умовах.

Не всі діячі культури беззастережно підтримали нові зміни в економічній політиці у сфері культури. Зокрема, Лі Делунь неоднозначно оцінював перші роки економічної реформи, котрі вимагали докорінної перебудови всієї системи управління, зміни підходів до організації концертної діяльності Центрального симфонічного оркестру. З одного боку, маестро називає 1980-1989 рр. найбільш продуктивним періодом у власній виконавській кар’єрі. Саме в цей час він активно гастролював в країнах Західної Європи (Іспанія, Португалія, Західна Німеччина) та Америки (США. Канада) [112, с. 422]. З іншого, вказує на надзвичайно складні економічні умови діяльності навіть для провідного колективу Китаю – Центрального оркестру, коли його звернення до міністра культури щодо підвищення заробітної плати оркестрантам на сто юанів, щоб не допустити відтік талановитих музикантів з колективу, вирішувалось впродовж п’яти років [109, с. 35].

Серед інших проблем, котрі актуалізувались в культурному просторі Китаю у 80-90 рр. XX століття, стало різке зростання серед молоді популярності

масової культури, котра невпинно проникала в Піднебесну із Тайваню та Гонконгу. Для залучення слухачів молодшого покоління на концерти симфонічної музики Лі Делунь започатковує просвітницькі цикли лекцій-концертів. Він вважав пропаганду музичного мистецтва академічної традиції одним з найважливіших завдань професійної діяльності діячів культури і наголошував, що «музичні працівники повинні відвідувати кожен куток країни, щоб забезпечити культурний і духовний ріст населення, особливо для тих, хто живе в малорозвинених районах, які не мають, як у Пекіні та Шанхаї, доступу до культурних багатств» [109, с. 36]. Серед інших форм музичного просвітництва і популяризації західної класичної музики серед молоді Лі Делунь пропонував ознайомлення слухачів не тільки з масштабними жанрами симфонії, опери і балету, але й з творами камерно-інструментальної музики, котрі в кінці XX століття досить рідко звучали на концертній естраді. Сам маестро після звільнення у 1987 р. з посади головного диригента Центрального філармонічного оркестру значно посилив свою музично-просвітницьку діяльність, працюючи на громадських засадах із провінційними і молодіжними оркестровими колективами, виступаючи із лекціями-концертами перед студентською молоддю та у віддалених регіонах, де доступ до живого звучання симфонічного оркестру суттєво обмежений.

Лі Делунь був не єдиним диригентом-популяризатором західних оркестрових традицій. Ідеї просвітництва і культурного виховання молоді наповнили новим змістом діяльність Чжен Сяоїн, котра започаткувала власний двадцятихвилинний лекторій «Знайомство з оперою». Він відбувався щоразу перед початком оперного спектаклю (Додаток А. Мал. 7). Поступово короткі виступи диригента-просвітника набували все більшої популярності, і якщо на початку впровадження «лекційного курсу» в залі збиралось 20-30 слухачів, то з часом їх кількість збільшилась до 100-200 осіб, а деякі слухачі записували їх на магнітофон, щоб зберегти цікаву інформацію на майбутнє [187].

Чжен Сяоїн також належить цікава ініціатива створення першого в Китаї молодіжного «Філармонічного дівочого оркестру» (Додаток А. Мал. 8).

Незважаючи на певні труднощі, пов'язані з упередженим ставленням до перегляду гендерних культурних традицій китайського суспільства, їй вдається створити виключно жіночий колектив. Зламавши всі стереотипи щодо професійних переваг музикантів-чоловіків над жінками, оркестр включається в активний процес популяризації симфонічної музики серед учнів шкіл та студентів і досягає неабиякого успіху. Вищим досягненням колективу «Eileen» став його виступ на Всесвітній конференції ООН з питань прав жінок у 1995 році, де була отримана висока оцінка слухачів і фахівців. Однак, незабаром через брак фінансування оркестр змушений був оголосити про розпуск [204].

Як свідчить вказаний приклад, при втілені оригінальних творчих проєктів жорсткі правила ринкової економіки вимагали не тільки високого виконавського рівня художнього колективу, але й професійного менеджменту та глибоких знань законів ринку, котрими більшість керівництва оркестрових колективів, вихованого в умовах планової економіки, на той час не володіла. Відсутність практичного досвіду і навичок роботи в ринкових умовах часто ставала основною причиною неспроможності адміністрації забезпечити фінансово-економічну стабільність оркестрів і, відповідно, можливість їх подальшого існування. Обираючи економічні чинники визначальними у формуванні нової культурної політики, керівництво країни визначило головною метою інституційної реформи створення життєздатних художніх колективів, котрі могли задовольнити культурні потреби мас,. Одночасно уряд прагнув надати митцям та підприємцям у сфері музичної культури більш широкого простору для їхньої діяльності. Такий підхід значно пожвавив творчу конкуренцію між виконавцями і сприяв «появі видатних художніх творів і талановитих митців, <…> серед яких виживали найуспішніші» [111].

В цілому, поетапне впровадження на засадах ринкової економіки структурних реформ у сфері художнього виконавства (1985, 1988) стало визначальним фактором нової стратегії розвитку музичної культури і симфонічного оркестрового мистецтва Китаю 1980-1990-х рр. на шляху його інтеграції у західний культурний простір. Приділяючи важливе значення

симфонічній музиці як «міжнародній мові для необмеженого спілкування між країнами і націями» керівництво КПК одночасно продовжувало розглядати її як «символ сучасного ідеологічного та культурного прогресу» [144, с. 358].

4.2 Симфонічні оркестри сучасного Китаю на шляху інтеграції у світовий культурний простір

Початок XXI ст. став продовженням запровадженої у 90-х роках XX ст. економічної реформи у сфері культури. Економічний прагматизм стає домінуючим у всіх напрямках розвитку суспільства, отримуючи ще більш широке поширення в оновленій стратегії культурної політики КПК. Основні принципи подальшого реформування були закладені у «Пропозиціях ЦК КПК про затвердження 10-го п'ятирічного плану розвитку економіки та суспільства», які було розглянуто у жовтні 2000 р. на 5-му пленумі ЦК КПК 15-го скликання. В них вперше були запропоновані концепції «культурна індустрія» і «політика культурної індустрії», сутність котрих докладно розкрито на 16-му Всекитайському з'їзді КПК в листопаді 2002 р.. Основна ідея полягала у зміцненні ринку культури та вдосконаленню його управління і стимулювання виробництв, пов'язаних з культурою.

Більш повне розкриття змісту концепції «культурна індустрія» спостерігається у двох наступних документах: «Постанові про підтримку розвитку культурної індустрії як експериментальної точки структурної реформи культури» та «Постанові про перетворення бюджетних культурних організацій у комерційні підприємства як експериментальну точку структурної реформи культури», прийнятих Держрадою КНР у грудні 2003. Їх значимість полягала у визначенні форм власності і джерел фінансування установ культури. Незважаючи на проголошений курс розвитку культурних організацій різних форм власності і диверсифікацію суб'єктів їх інвестування, пріоритет надавався зміцненню ролі державної власності у різних культурних індустріях. Забезпечення необхідної частки державного капіталу в їх економічній структурі

залишало можливість певного контролю «культурної промисловості» урядом. Як зазначає Цзя Сюйдун, «поява стратегічної політики китайської культурної індустрії символізує завершення у Китаї епохи, коли виробництво культури було повністю монополізовано урядом, і настання нової епохи у виробництві культури» [77, с.106]. Основними її ознаками, на думку дослідника, стали урядовий і ринковий механізми виробництва культурного продукту, які регулюються відповідно державними субсидіями і приватним фінансуванням. У складній класифікації Цзя Сюйдуна симфонічні концерти, як художній продукт творчої діяльності оркестру, відносяться до регульованої ринком «операційної культурної індустрії» з простим видом виробництва культури [77, с.106].

Пропонуючи власні підходи до створення ефективної системи розвитку «культурної промисловості», однією із складових якої залишався симфонічний оркестр, китайські реформатори здебільшого спирались на досвід західних країн в організації діяльності професійних оркестрів в умовах ринкової економіки. Серед найбільш поширених систем управління фінансово-економічною і художньо-творчою діяльністю оркестрів, які склалися в Європі та США на зламі XX-XXI ст., виділялись кооперативна і корпоративна форма управління [1]. В оркестрах із кооперативною структурою управління музиканти практично вважались акціонерами колективу і самі визначали його фінансову і творчу політику. Система корпоративного управління оркестром найчастіше здійснюється через раду суб'єктів інвестування, в якій участь музикантів обмежувалась представництвом диригента [93, с. 5].

Розглядаючи системи фінансування провідних оркестрів світу, А.Д. Галінський і Є.В. Леман виділяють німецьку, американську і лондонську моделі, кожна із яких пов’язана з історичними, політичними, економічними і музично-освітніми факторами, національними традиціями та іншими чинниками суспільно-політичного і економічного розвитку окремої країни. У запропонованій класифікації авторів існують певні суперечності у визначенні єдиної німецької моделі, котра представлена організаційною системою

управління оркестрами лише Східної Німеччини (НДР), в той час як західнонімецька не аналізуються, незважаючи на суттєві відмінності між ними в структурі керівництва, пов'язані із політичними реаліями. Особливістю східнонімецької моделі фінансування і управління оркестрами було «майже повне утримання їх державними коштами» при здійсненні централізованого контролю соціалістичним урядом Східної Німеччини, котрий «розглядав мистецтво як ідеальну форму пропаганди» [119, с. 118].

В лондонській моделі, на відміну від східнонімецької, всі питання, пов'язані із художньою і кадровою політикою оркестру, вирішувались безпосередньо виконавцями через раду самоврядування, а фінансування забезпечувалось з різних джерел, у тому числі зі значними державними субсидіями.

На відміну від східнонімецької і лондонської моделей у системі фінансування професійних оркестрів США спостерігається відсутність такого захисту з боку держави, а їх підтримка здійснюється індивідуально завдяки широко розвинутому меценатству, через фонди і гранти, а також за рахунок коштів, отриманих від концертно-виконавської діяльності. Функції уряду спрямовані на створення сприятливих умов для розвитку творчих колективів (податкових пільг, економічних програм та ін.), а не централізованого бюджетного фінансування. Для досягнення фінансового успіху всі зусилля творчого колективу повинні спрямовуватись на залученні якомога більшої аудиторії, орієнтованої на отримання високохудожнього творчого продукту. У США, зазначає Кевін Малкахі: «громадська культура – це не мистецтво заради мистецтва, і не мистецтво заради політики. Скоріше, її мета – поставити художню досконалість на службу публіці» [148, с. 10].

Розробляючи стратегічні напрямки розвитку китайської культурної індустрії і, зокрема, мистецьких виконавських колективів, уряд КНР орієнтувався на різні моделі. Якщо аналізувати перший етап інституційної реформи 80-90-х років XX ст., котрий був спрямований на створення конкурентоспроможних художніх колективів із ефективною фінансово-

економічною системою управління, то в даному випадку спостерігаються окремі ознаки (самоокупність, колективний підряд), характерні для американської і англійської моделей управління професійними оркестрами. У складний період переходу від жорстких ідеологічних та економічних імперативів «культурної революції» до ліберальних законів ринку держава мінімізує централізоване бюджетне фінансування симфонічних оркестрів, обмежуючи їх кількість найбільш значущими для національної культури колективами. Впровадження самофінансування як основи економічної бази і керівного принципу ефективності творчої діяльності оркестрових колективів стало визначальним фактором в процесі переходу від адміністративно-командної системи управління до ринкової економіки. Однак, для окремих оркестрів, особливо з віддалених провінцій, така різка зміна фінансової політики уряду щодо симфонічних оркестрів мала негативний вплив не тільки на їх творчу діяльність, і в кінцевому результаті позначилась на процесі розвитку виконавства західної симфонічної музики в Китаї та призвела до його гальмування у вказаний період. Як згадував патріарх китайських диригентів Лі Делунь: «У нас була велика пристрасть до симфонічної музики, але у нас не було системи, щоб підтримувати та розвивати цю пристрасть. Нашим оркестрам все ще бракувало регулярного навчання, а суспільство в цілому не забезпечувало необхідних ресурсів і клімату для симфонічної музики» [109, с. 35].

Для успішної інтеграції китайської культури у світовий культурний простір диригент пропонує більш вдумливо впроваджувати нові механізми у культурно-мистецькій сфері, особливо в концертно-виконавській діяльності академічних колективів, котрі пропагують західну класичну музику. Враховуючи глибокі традиції національної музичної культури Китаю, підкреслював він, для підняття статусу симфонічної музики в країні необхідні додаткові зусилля у її популяризації серед мас, котрі б включали різні форми музично-культурного просвітництва із залученням широких прошарків населення. «Тому уряд повинен мати генеральний план просування

[симфонічної] музики, щоб охопити ринок по всій країні, а не тільки у Пекіні та Шанхаї» [109, с. 36]. Піддаючи критиці надмірну комерціалізацію мистецьких проектів, основним критерієм успішності яких була їх прибутковість, Лі Делунь закликав владні структури більш відповідально ставитись до впровадження ринкових механізмів у сферу концертно-виконавської діяльності симфонічних оркестрів. Повноцінну інтеграцію суспільства у світовий культурний простір митець бачив через поглиблену вестернізацію професійної музичної освіти і розширення, а не зменшення кількості професійних оркестрів та підвищення їх виконавського рівня до загальноєвропейських стандартів. Побажання Лі Делуня, до яких приєдналась і Чжен Сяоїн, очевидно, були враховані при визначенні нових напрямків розвитку оперно-симфонічного мистецтва Китаю в наступні десятиліття.

Допущені на початковому етапі реформ прорахунки під час переходу професійних симфонічних оркестрів на самоокупність і комерціалізацію концертно-виконавської діяльності, уряд намагається виправити і наступні кроки робить більш виважено. З цією метою змінюється тактика проведення наступних перетворень, згідно якої обов'язковою умовою стає апробація раніше розробленого плану дій в процесі проведення пробного експерименту на практиці. І лише після отримання позитивних результатів починалась повномасштабна реалізація реформи. Для «усунення інституційних перешкод, що стримують культурний розвиток», рішенням 4 пленуму 16 скликання ЦК КПК (вересень 2004 р.) були розроблені спеціальні заходи, які посилювали керівну роль партії у формуванні «культурних продуктивних сил» і залученні їх до «культурного будівництва, котре відповідало б потребам духовного життя народу» [212, с. 346]. Посилення системи централізованого контролю за діяльністю творчих колективів, котра була раніше характерна для моделі державного управління оркестрами в соціалістичних країнах, поширювалось лише на оркестри загальнодержавного значення, в той час як на діяльність приватних колективів вплив з боку КПК був мінімальним.

Успіхи у проведені економічних реформ на межі століть стали визначальним чинником у реалізації нової стратегії розвитку музичної культури Китаю. Держава взяла на себе левову частку витрат на створення розвиненої інфраструктури «культурної промисловості»: спорудження мистецьких навчальних закладів, нових концертних залів, театрів, культурних центрів та ін. Газета «The New York Times», оцінюючи масштаби будівництва суперсучасних концертних площадок в Китаї перед Олімпійськими іграми 2008 року, відзначала, що в уряді будівництво концертних залів є своєрідним «комплексом, який межує з манією» [134, с. 1]. Щире захоплення результатами будівельного буму висловлює австралійський диригент Кейт Веннінг, котрий називає новозбудовані мистецькі заклади і концертні зали фантастичними [90].

Суттєве розширення державних інвестицій в кінці XX – на початку XXI ст. у будівництво нових і реконструкцію старих закладів культури небезпідставно пов’язують з іменем генерального секретаря ЦК КПК і голови КНР Цзян Цземіня в період його правління впродовж 1993-2003 рр. Йому, як стверджує Менгю Луо, належить вирішальна роль у «відновленні життєздатної форми існування класичної музики в період зростання маркетизації» [144, с. 357]. Неабиякий інтерес очільника країни до музики[116] і західної музичної культури став для нього особистим стимулюючим фактором у керівництві процесом поглиблення реформ у сфері культури Піднебесної. Ще на початку своєї партійної кар’єри під час перебування на посаді мера, а пізніше секретаря КПК Шанхаю, він ініціює будівництво ультрасучасного Шанхайського Великого театру (Shanghai Grand Theatre), котрий у 1998 р. стане однією із найбільш технічно оснащених театральних споруд не тільки в Китаї, але й у світі. Ще більш масштабним проектом, започаткованим Цзян Цземінем, було будівництво Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні (National Centre for the Performing Arts. NCPA), котрий зводився в рамках підготовки до Олімпійських ігор 2008 р. Відкриття у 2007 р. цієї унікальної за архітектурою і

[116] Цзян Цземінь на аматорському рівні володів фортепіано і непогано співав, що неодноразово демонстрував перед західними партнерами [147, с. 307]

найсучаснішим технічним оснащенням концертно-театральної і виставково-музейної споруди, на яку було витрачено сотні мільйонів доларів, знаменує успішне виконання програми Цзян Цземіня, спрямованої на «підтримку розвитку культурної індустрії, посилення потужності та конкурентоспроможності всієї індустрії культури країни», проголошеної ним на 16-му Всекитайському з'їзді КПК у листопаді 2002 р. [132]. Політика вдосконалення культурної індустрії буда продовжена і після виходу Цзян Цземіня у відставку через його високий авторитет у суспільстві і певний вплив на формування політики уряду впродовж ще деякого часу.

Залучаючи найкращих зарубіжних фахівців для будівництва надсучасних концертно-театральних комплексів і наповнюючи їх найновітнішим технічним оснащенням, уряд створює ідеальні умови не тільки для існуючих мистецьких колективів, але й ініціює появу нових. За словами очільника «Альянсу симфонічних оркестрів Китайської музичної асоціації» Ю. Луна у 2019 р. в країні нараховувалось більше вісімдесяти професійних оркестрових колективів, число котрих постійно збільшується [211]. Темпи росту кількості симфонічних оркестрів демонструють вражаючу позитивну динаміку: як стверджував директор Китайського фонду розвитку симфонічної музики Чен Гуансянь, у 2012 р. в Китаї було близько 30 оркестрів, чисельність котрих впродовж п'яти наступних років підвищилась до 72 [178], а за наступні два роки додалось ще 9 колективів[117].

Одним із найбільш активних пропагандистів симфонічної музики західноєвропейських та американських композиторів виступає Національний симфонічний оркестр Китаю (CNSO), у витоків творчої діяльності якого стояв

[117] Однак, якщо порівнювати співвідношення професійних симфонічних оркестрів до кількості населення країни, то вказані показники виглядають досить скромно. Зважаючи на те, що у 2020 р. в Китаї проживало 1 411 778 724 осіб і функціонував 81 професійний симфонічний оркестр, то в середньому співвідношення дорівнює 1 оркестр на 17 429 366 чол. За наведеним показником Китай суттєво поступається європейським країнам і США, в яких він є значно вищим. Для порівняння, в кінці 1980-х – початку 1990-х років XX ст. співвідношення числа оркестрів і кількості жителів було наступним: у НДР воно дорівнювало 1 : 218 945, у Західній Німеччині – 1 : 691 011, Великобританії – 1 : 1 407 607, США –1 : 1 624 045 [119, с. 119]. Але в КНР спостерігається тенденція постійного збільшення кількості професійних оркестрів, на відміну від європейських та американських міст, в котрих їх чисельність зберігається або навіть зменшується.

патріарх китайської диригентської школи Лі Делунь. За його ініціативи були закладені і успішно апробовані у процесі власної концертно-виконавської діяльності основні напрямки розвитку музичного просвітництва у сфері популяризації західної оркестрової музики в Китаї. Впродовж останніх трьох десятиліть, починаючи з початку 90-х років XX ст., оркестром було проведено близько 1000 концертів класичної музики на фабриках, заводах, шахтах, у навчальних закладах, військових казармах великих і малих міст країни для слухачів різних професій та віку. Оцінюючи внесок Національного симфонічного оркестру Китаю у розвиток культури суспільства його очільник Гуань Ся наголосив, що важливу роль у цьому процесі відіграє знайомство громадян з симфонічним жанром: «для того, щоб симфонія могла бути інтегрована у життя громадян і сприяла підвищенню їх культурного рівня, колектив не тільки проводить безплатні концерти, але й щорічно інвестує понад 1 мільйон юанів у популяризацію симфонічної музики» [197].

Започаткований у 2016 р. культурно-просвітницький проект «Столичний громадський концертний зал», фокусом програми котрого став цикл концертів «Симфонії для народу», відкрив нові сучасні можливості проникнення класичної музики у повсякденне життя не тільки жителів столиці, але й інших регіонів. Цьому сприяла трансляція виступів Національного симфонічного оркестру, сфера охоплення якої розширилася від Пекіна, Тяньцзіня та Хебея до більш ніж десяти провінцій, регіонів та міст по всій країні. Після багатьох років напруженої роботи «Столичний громадський концертний зал» став ключовим проектом культурного життя Пекіна та відомим брендом громадських культурних послуг у столиці, популярним серед любителів музики по всій країні, котрий відкрив поціновувачам музичного мистецтва перлини симфонічної творчості західних і вітчизняних композиторів.

Просвітницькі проекти Національного симфонічного оркестру Китаю, направлені на створення можливостей для знайомства максимально великої кількості слухачів зі скарбницями світової симфонічної культури, не обмежуються лише виступами на столичній сцені та їх телевізійними і

радіотрансляціями. Щороку колектив відправляється у віддалені райони Китаю активно відгукуючись на заходи в межах культурно-просвітницької програми «Три виїзди на село», спрямованої на популяризацію знань у різних сферах від культури і охорони здоров'я до науки та техніки, в якій приймають участь фахівці відповідних галузей.

Серед багатьох симфонічних оркестрів, які активно підтримують заходи, що сприяють поширенню і популяризації симфонічної музики, виділяється Шанхайський філармонічний оркестр, менеджмент котрого вибудовує гнучку маркетингову політику. Для залучення на концерти слухачів з невеликим матеріальним статком – студентів, пенсіонерів та інших груп населення із низькими доходами, консультант з художнього адміністрування оркестру Цао Йіджі радить впроваджувати сучасну систему регуляції цін і створювати певний резерв недорогих квитків, котрий повинен контролюватись адміністрацією [197].

Такий підхід розділяють і арт-менеджери симфонічного оркестру Гуанчжоу, котрі у впровадженні виваженої цінової політики намагаються, з одного боку, задовольнити культурні потреби широких мас, залучаючи дедалі більше городян до відвідування концертних заходів колективу, з іншого – зберегти необхідний фінансово-економічний баланс, який дозволяв би оркестру успішно розвиватись. Задіяні рекламні потужності, котрі ретранслювали заклик «Нехай музика увійде до будинків звичайних людей і елегантне мистецтво симфонії по-справжньому досягне "високого рівня". Це не дорого», сприяли заохоченню городян і створенню ажіотажного попиту на квитки, в короткий час розкуплені на рік вперед. В результаті наповненість концертного залу під час серії концертів «Недільна музика в час післяобіднього чаю» («Sunday Music Afternoon Tea»), в програму яких ввійшли симфонічні твори композиторів різних епох, досягла рекордних 100% [193, с. 7].

Про значний ефект політики низьких цін та її вплив на відвідування виступів симфонічного оркестру свідчать і адміністратори Гуйянського симфонічного оркестру. Вони підтверджують, що розміщені біля входів до

багатьох торгових центрів Гуйяна афіші з рекламою цін на квитки, котрі коливались від 10 до 99 юанів, дуже зацікавили місцеву публіку, внаслідок чого наповненість залів під час концертів симфонічної музики зросла з 60% до 90% [197].

Організація концертів класичної музики, в яких приймає участь сама молодь, є однією з ефективних форм популяризації симфонічної музики серед дітей та юнацтва, котрі часто віддають перевагу сучасній музичній поп-культурі. Для цього, зазначає генеральний директор Шеньчженьського концертно-театрального комплексу Чжен Веньсь, «Колектив співпрацює зі школою, і заключний звітний концерт дітей, які вивчають інструментальну музику в школі, завершує оркестр, тобто наш оркестр супроводжує виступи дітей, які навчаються. Ця практика не тільки підвищує інтерес та впевненість дітей у навчанні, але й сприяє їх подальшому бажанню відвідувати концерти оркестру, з яким вини музикували» [197].

Провідні оркестри країни приділяють все більшу увагу урізноманітненню форм роботи з молоддю через безпосереднє залучення її до молодіжних оркестрів, які створюються при основних професійних колективах. Одним із ініціаторів впровадження нових підходів до популяризації симфонічної оркестрової культури можна вважати симфонічний оркестр м. Гуанчжоу, на базі якого у липні 2011 р. було засновано Молодіжний симфонічний оркестр Гуанчжоу [193, с. 8]. Афілійований молодіжний студентський колектив створювався для підвищення фахової підготовки, збагачення власного виконавського репертуару та набуття сценічного досвіду молодими музикантами під керівництвом досвідчених китайських і зарубіжних митців. За три роки напруженого навчання і роботи з авторитетними наставниками з основного складу оркестру і такими диригентами, як Лонг Ю, Чжан Сянь, Е Юнші, Чжан Гоюн та інш., молодіжний колектив досяг того рівня професійної майстерності, котрий дозволив включити його концертні програми у загальний план виступів музичного сезону 2015/2016 рр. разом із репертуаром основного симфонічного оркестру Гуанчжоу [193, с. 9].

Не дивлячись на свій аматорський статус, Молодіжний симфонічний оркестр продовжує активну концертну діяльність, постійно приймає участь у міжнародних творчих проектах разом зі своїми зарубіжними ровесниками. Регулярними стали виступи перед вимогливою аудиторією таких країн як Німеччина, США та ін., що, безумовно, сприяє не тільки зростанню професійної майстерності, але й залученню молодих митців разом із зарубіжними ровесниками до участі в міжнародних творчих проектах та їх інтеграції у світовий культурний простір.

Слід зазначити, що подібна система навчання інструменталістів, котра спрямована на отримання практичного професійного досвіду для роботи в оркестрі, отримала в останні роки достатньо широку популярність. В більшості випадків ініціаторами створення оркестрових академій виступають оркестри у співдружності із вищими музичними навчальними закладами. Серед європейських оркестрових колективів, котрі започаткували подібну систему, найбільш відомими є лейпцизький оркестр Гевандхауз та місцева Вища школа музики і театру імені Фелікса Мендельсона-Бартольді, котрі у 2004 р. заснували «Оркестрову академію Мендельсона» (Mendelssohn-Orchesterakademie). Відомо, що ініціатором створення такого тандему оркестру і навчального закладу виступав ще у середині XIX століття сам композитор, котрий певний час був диригентом оркестру і керівником Лейпцизької консерваторії. Сьогодні дворічний курс навчання в «Оркестровій академії Мендельсона» проходять високоталановиті молоді музиканти, випускники вищих музичних навчальних закладів для отримання необхідного практичного досвіду «роботи в найкращому оркестрі, котрі бажають розвивати власний ідеальний звук, а також традиційну культуру гри оркестру Гевандхауза» [115].

Створенням молодіжного студентського оркестру менеджмент базового колективу симфонічного оркестру Гуанчжоу не обмежує свою діяльність, спрямовану на розвиток симфонічного оркестрового виконавства. Важливим кроком в удосконаленні системи підготовки оркестрових музикантів стало започаткування оркестрової школи для дітей віком від 10 до 14 років, з котрих

згодом був сформований юнацький симфонічний оркестр [193, с. 10]. Таким чином, базовому симфонічному оркестру Гуанчжоу вдалося створити спеціальний навчальний концертно-виконавський комплекс, своєрідну академію оркестрового мистецтва із повним циклом підготовки інструменталістів. На відміну від традиційних музичних навчальних закладів, підготовка оркестрантів на базі високопрофесійного колективу, безпосередньо у середовищі авторитетних музикантів і атмосфері репетиційного і концертно-виконавського процесу відрізняється більшою ефективністю в опануванні практичних навичок з оркестрової гри. Постійна професійно-виробнича комунікація наставника і учня значно підвищує здатність останнього до практичної діяльності. Вдалий експеримент симфонічного оркестру Гуанчжоу, котрий зосередивши свою увагу на музикантах-початківцях, розробив комплексну систему ранньої підготовки оркестрових музикантів, став прикладом для наслідування і впровадження в інших регіонах країни.

Важливим напрямком діяльності молодіжного і дитячого симфонічних оркестрів Гуанчжоу є культурно-просвітницька робота, направлена на популяризацію західної і китайської музики серед молоді. Регулярні виступи цих колективів перед своїми ровесниками у школах і коледжах підвищують інтерес до класичної музики і тим самим розширюють аудиторію шанувальників музичного мистецтва. Гнучка художньо-репертуарна політика щодо створення концертних програм, які охоплюють твори різних епох і жанрів зарубіжних та китайських композиторів, і виважений підхід до формування помірних цін на білети, стали визначальними факторами, що сприяли залученню широкого кола слухачів у концертні зали. Розширенню слухацької аудиторії також допомагало проведення абонементних концертів і окремої серії безплатних виступів оркестру для учнів шкіл і студентів вищих навчальних закладів. Загальна кількість концертів всіх структурних підрозділів основного і молодіжного оркестрів за підсумками 2017 року становила 148 виступів, із них 25 були проведені молодими виконавцями [193, с. 11]. Стаціонарною сценою для більшості концертів оркестру служить концертний зал «Сінхай» (Xing Hai

Concert Hall), який представляє собою унікальний сучасний комплекс із трьох концертних площадок: Великий зал на 1500 місць і сцену для 170 оркестрантів та хору у 200 осіб; камерний зал на 460 місць і малий зал на 96 слухачів. Прекрасна акустика і високий рівень технічного оснащення приміщень дозволяє забезпечити ідеальні умови для виступів виконавців і комфорту слухачів.

Започаткування молодіжного і дитячого колективів місцева влада розглядає як надзвичайно успішний проект, котрий завдяки їх блискучим виступам на престижних зарубіжних фестивалях і конкурсах дозволив значно підняти рівень молодіжної оркестрової культури краю і створити Гуанчжоу привабливий імідж міста музики.

Активізація інтеграційних процесів у сучасному культурно-мистецькому середовищі Китаю породжує нові явища у повсякденній практиці і функціонуванні симфонічних колективів країни. Якщо у середині XX ст. навчання талановитої китайської молоді у найкращих консерваторіях Східної Європи та Радянського Союзу, котре супроводжувалось окремими епізодами, пов'язаними з популяризацією творів національних композиторів Піднебесної, представляло собою перші кроки на шляху інтеграції китайської культури у європейський культурне поле, то початок XXI ст. характеризується відкриттям нових форм інтеграції у світовий мистецький простір. Важливу роль у цьому процесі виконує регулярне стажування музикантів основного та молодіжного складів оркестру м. Гуанчжоу у провідних європейських, американських і південноазійських колективах з метою розвитку професійної майстерності оркестрантів. Тільки за останні роки більше двадцяти інструменталістів, намагаючись досягти міжнародних стандартів у оркестровому виконавстві, отримали можливість пройти курс позадипломної освіти у США, Італії, Гонконзі та інших країнах світу [193, с. 12]. Все це сприяє зміцненню авторитету обох симфонічних колективів м. Гуанчжоу на національному і міжнародному рівні.

У напрямку вдосконалення післядипломної освіти оркестрантів китайські вищі музичні навчальні заклади пропонують більш розширений формат навчання. Він передбачає участь у творчому процесі вітчизняних оркестрів, об'єднаних в єдиний комплекс з провідними зарубіжними творчими колективами. Прикладом успішного проекту, що на практиці реалізує вказану ідею, можна вважати створення у 2014 р. за ініціативи видатного китайського диригента Ю. Лонга Шанхайської оркестрової академії (SOA). Її основними співзасновниками на першому етапі стали Шанхайський симфонічний оркестр, Нью-Йоркська філармонія та Шанхайська консерваторія. Пізніше тріумвірат фундаторів академії значно розширився новими співучасниками, серед яких – філармонічні оркестри Гамбурга, Сіднея, Сінгапуру, Гуанчжоу, Гонконгу, Тайваню, Ханчжоу та приватний симфонічний оркестр Гуйяна [115]. Таким чином, Ю Лонга, якого газета «New Work Times» назвала «китайським Гербертом фон Караяном», вдалося створити потужний міжнародний освітній центр післядипломного навчання інструменталістів, котрий завдяки тісній співпраці з видатними музикантами різних країн сприяє підвищенню рівня оркестрової підготовки музикантів до світових стандартів. Цей проект є одним із яскравих прикладів успішних форм інтеграції китайської музичної освіти у загальносвітовий музично-освітній процес.

Не менш важлива роль у підготовці висококваліфікованих оркестрантів і розвитку музичної професійної освіти у Китаї належить новим навчальним закладам, які створюються за підтримки вітчизняного бізнесу та у співробітництві китайських консерваторій з провідними американськими та європейськими музичними освітніми центрами. Одним із успішних проектів такої співпраці можна вважати відкриту у 2020 р. Тяньцзінську Джульярдську школу (Tianjin Juilliard School), співзасновниками якої стали Тяньцзінська консерваторія, Джульярдська школа і Тяньцзінська інноваційна фінансово-інвестиційна компанія [169]. Участь у фінансуванні будівництва школи потужних китайських та американських інвесторів дозволила створити масштабний за розмірами, оригінальний за архітектурним рішенням та

надсучасний за технічним оснащенням навчальний музичний заклад нового покоління. Використання передових телекомунікаційних технологій у навчальному процесі, які забезпечують високий рівень зв'язку під час безпосереднього спілкування між студентами та викладачами Тяньцзінської Джульярдської школи і американськими професорами Джульярдської школи в Нью-Йорку, дають змогу підвищити ефективність занять. Спираючись на освітні програми і стандарти американської системи професійної підготовки музикантів, міжнародний навчальний заклад пропонує весь комплекс освітніх послуг, розрахований на різні вікові категорії. Особливе місце в ньому відводиться підготовці оркестрових музикантів, яка включає програми позадипломного і безперервного навчання для фахівців, що широко практикуються в американських музичних навчальних закладах. Намагаючись поширити свою музично-освітню діяльність та ознайомити з американськими стандартами підготовки професійних оркестрових музикантів інші регіони Китаю і азійського континенту в цілому, Тяньцзінська Джульярдська школа активно залучає до співпраці нових партнерів, серед яких в останній час з'явилась Шанхайська оркестрова академія. Поява останньої у складі основних компаньйонів школи ще більше підвищила її статус як прогресивного навчального закладу, який формує сучасні стандарти професійної музичної освіти.

Широка практика залучення інвестицій приватних компаній до фінансування музично-освітньої системи, як основи створення потужної сучасної матеріально-технічної бази навчальних закладів, формування висококваліфікованого кадрового потенціалу і розвитку «культурної індустрії», стала результатом успішних економічних реформ Китаю на шляху його інтеграції у світовий простір та забезпечила реалізацію намагань країни зайняти провідні позиції в процесі інтернаціоналізації музичної освіти.

Орієнтація на західні освітні стандарти і традиції у розвитку оркестрового мистецтва характерна не тільки для спеціальних музичних навчальних закладів, але й отримала поширення серед класичних університетів країни. В останні

десятиліття у Піднебесній все частіше стали з'являтись університетські симфонічні оркестри, котрі за прикладом крупних американських та європейських вищих навчальних закладів формуються із студентів, аспірантів та викладачів. Серед провідних вищих навчальних закладів Китаю, котрі зуміли із студентів різних факультетів створити високопрофесійний колектив, виділяється Нанкінський університет, який є одним із найстаріших і найпрестижніших вищих навчальних закладів Китаю [81]. Зважаючи на те, що значна частина оркестрантів має достатній рівень музичної підготовки і практичні навички гри у шкільних оркестрах, програми виступів включають різноманітні за виконавськими труднощами твори. Працюючи з колективом над підвищенням виконавської майстерності музикантів, керівник колективу Елві Сяої (Lv Xiaoyi) важливого значення надає вирішенню виховних та просвітницьких завдань, «прагне пропагувати високе мистецтво» [168]. Тільки у 2015 р. загальна кількість молодіжної аудиторії, що відвідала симфонічні концерти колективу у школах і коледжах провінції Цзянсу, склала понад 20000 осіб. Високий рівень оркестрової культури колективу, досягнутий за більш ніж двадцятирічний період існування сприяв, підвищенню його авторитету і відкрив шлях до творчої співпраці із відомими китайськими і зарубіжними митцями. Міжнародне визнання оркестру підтверджують його успішні виступи у багатьох країнах світу – Великій Британії, Франції, Німеччині, Австрії, Бельгії, Японії, США, Австралії. Сьогодні симфонічний оркестр став візитівкою Нанкінського університету і займає провідне місце у міжнародних та національних програмах, спрямованих на розвиток міжкультурної комунікації між носіями різних національних культур в процесі музичної інтеграції Китаю у світовий мистецький простір.

Політика відкритості та модернізації у різних сферах діяльності суспільства, яку активно проводить уряд Китаю в останні десятиліття, значно розширила простір для розвитку симфонічної оркестрової культури країни. Проведені в кінці XX – на початку XXI ст. структурно-економічні реформи в області культури дозволили уряду запровадити практично всі відомі зарубіжні

моделі фінансово-економічного управління діяльністю оркестрів відповідно до державних програм культурного і соціально-економічного розвитку країни. Як нещодавно підтвердив віце-президент Національного центру виконавських мистецтв Цзічен Гун (Jicheng Gong) під час проведення 7-го фестивалю симфонічних оркестрів Китаю (квітень 2021), в країні існують оркестри різних форм власності і підпорядкування: «Деякі з оркестрів безпосередньо підпорядковані Міністерству культури, інші є муніципальними, окремі оркестри належать відомствам, а також є корпоративні оркестри і зведені оркестри нового типу. Їх поєднання відображає інституційну життєздатність і різноманітний розвиток китайської оркестрової культури і симфонічної музики, досягнутої під керівництвом партії» [167].

Серед названих оркестрів різних форм власності не згадані приватні колективи, поява яких також стала результатом реформи уряду. Одним із найбільш вдалих соціально-культурних і економічних проектів в цьому сенсі особливо вважається симфонічний оркестр м. Гуйян (провінція Гуйчжоу), створений і функціонуючий на кошти меценатів. Незважаючи на достатньо щедре фінансування провідних державних симфонічних оркестрів у великих містах – центрах культурного життя регіону, в провінціях не завжди існують необхідні умови для створення і утримання повноцінного оркестрового колективу. До розв'язання цього питання залучаються бізнесові структури, котрі визнають важливість створення культурно-мистецького середовища і сприяють його якісному наповненню. Прикладом плідної співпраці між приватними компаніями і владою можна вважати організацію першого приватного симфонічного оркестру в м. Гуйян. За словами відомого китайського диригента Лю Юньчжі, «До створення симфонічного оркестру місто все ще було "безплідною симфонічною пустелею"» [199].

Передумовою для створення у 2009 р. високопрофесійного музичного колективу стали успішна підприємницька діяльність Хуан Чжиміна (Huang Zhiming) – відомого в регіоні бізнесмена, власника мережі універмагів Xingli Group. Його багаторічний досвід оркестрового музиканта, в минулому альтиста

місцевого ансамблю пісні і танцю, і бажання покращити рівень музичної культури у регіоні («Я хочу, щоб в цьому місті було менше звуку маджонга і більше музики» [там само]) знайшли реалізацію у неординарному творчому проекті. Використання збалансованої фінансово-економічної політики і ефективного арт-менеджменту дозволили в короткий час забезпечити динамічний розвиток Гуйянського симфонічного оркестру і ввійти разом із Пекінським, Шанхайським та Гуанчжоуським оркестрами до числа кращих професійних колективів Китаю. При відсутності прямого державного фінансування, яке забезпечує майже у всіх оркестрах державної і муніципальної власності основні витрати на заробітну плату музикантів і репетиційно-концертну діяльність колективу, ці статті бюджету оркестру покриваються за рахунок коштів Xingli Group, доходів від реклами і продажу білетів. Муніципалітет виділяє симфонічному оркестру площадки для проведення репетицій і концертів та забезпечує купівлю інструментів. Обсяг щорічних фінансувань в останні роки з боку приватної компанії було збільшено з десяти до двадцяти мільйонів юанів, в той час як внесок місцевої влади становить три мільйони [199].

У порівнянні із Шанхайським та Гуанчжоуським симфонічними оркестрами бюджет Гуйянського є скромнішим, що не стало перешкодою для поповнення його складу талановитими молодими виконавцями (середній вік оркестрантів складає менше тридцяти років). Направлення коштів на забезпечення достатньо високого рівня оплати праці оркестрантів[118] і створення комфортних умов проживання, котрі гарантує менеджмент оркестру, стали однією із основних причин підвищеного інтересу талановитої молоді до Гуйянського симфонічного оркестру і бажання приєднатись до нього. Регулярне проведення відкритих конкурсів серед китайських і зарубіжних виконавців на вакантні місця в оркестрі дозволяє виявити їх майстерність і творчий потенціал. Починаючи з 2010 року склад Гуйянського симфонічного

[118] Середній рівень заробітної плати солістів інструментальних груп складає 25000-30000 юанів на місяць (приблизно 3750-4500 дол.).

оркестру формується із представників різних виконавських шкіл, серед яких молоді оркестранти з 19 країн світу – Великобританії, Франції, Італії, Сінгапуру, Колумбії, Білорусі, України тощо [199].

Пропонуючи високі, за місцевими мірками, умови фінансового забезпечення музикантів, художнє керівництво вимагає відповідної творчої активності від виконавців. За весь концертний сезон, котрий продовжується з вересня до кінця червня наступного року, оркестр повинен підготувати від 35 до 39 програм, представляючи щосуботи нові твори в концертному залі Великого театру Гуйяна [199]. Згідно чіткого графіку Гуйянський симфонічний оркестр також регулярно здійснює гастрольні поїздки у сусідні країни Східної та Південно-Східної Азії, до Європи та США. Репертуарний портфель оркестру є надзвичайно різноманітним і включає кращі симфонічні зразки західної музики і твори китайських композиторів. Останні все частіше включаються до програм під час гастролей до Старого і Нового світу, що дає можливість ознайомити західних слухачів із творчим доробком сучасних китайських композиторів.

Високохудожнє виконання концертних програм забезпечується ретельною репетиційною роботою музикантів оркестру, яка становить двадцять п’ять годин на тиждень із щоденним п’ятигодинним графіком . Для поточного контролю технічного і художнього рівня майстерності оркестрантів арт-менеджментом впроваджено «кваліфікаційний іспит», який проводиться два рази на рік і слугує додатковим стимулом для підтримки належної виконавської форми, що забезпечує зростання культури оркестрового виконавства. В оцінці творчих досягнень Гуйянського симфонічного оркестру критиками і колегами із інших колективів підкреслюється наявність особистого оркестрового почерку колективу. Як зазначав авторитетний китайський диригент Чень Цзохуан (Chen Zuohuang) під час гастролей із колективом у Гонконзі, «цей оркестр дуже пристрасний та енергійний» і володіє потужним потенціалом для досягнення висот у виконавській майстерності [189].

Оцінюючи внесок симфонічного оркестру Гуйяна у розвиток музичної культури міста, Ю Лонг, який часто з ним співпрацює, підкреслив вагоме

культуротворче значення мистецької діяльності симфонічного колективу в потужному промисловому регіоні, позбавленому глибоких культурних традицій: «Розвиток симфонічних оркестрів у Китаї дуже нерівномірний. Порівняно з першими міськими оркестрами у Пекіні, Шанхаї та Гуанчжоу, існування та значимість симфонічного оркестру Гуйяна є більш цінними» [199]. Разом з тим, значення діяльності колективу виходить за межі культурно-мистецького простору міста і всієї провінції. В різні сезони разом з оркестром виступали відомі китайські та зарубіжні диригенти і виконавці – Чень Цзохуан, Лі Сіньцао (Li Xincao), Чжан Гоюн (Zhang Guoyong), італієць Ріко Саккані (Rico Saccani) та інші, що засвідчує його високий виконавський рівень, котрий дозволяє гідно репрезентувати китайське оркестрове симфонічне виконавство на світовій музичній арені.

На шляху інтеграції китайської музичної культури і академічного оркестрового виконавства у світовий культурний простір особливе місце належить Національному центру виконавських мистецтв у Пекіні (NCPA), котрий вважається одним із найсучасніших об’єктів «культурної індустрії» країни (Додаток А. Мал. 9). Намагання уряду забезпечити широким верствам населення доступ до кращих зразків світового музичного мистецтва спонукали його на масштабні інвестиції в «культурну промисловість», що повинно було не тільки зміцнювати її загальний потенціал та конкурентоспроможність, але й слугувати важливим джерелом «збагачення соціалістичної культури в умовах ринкової економіки і задоволення духовних та культурних потреб народу» без намірів отримання економічної вигоди [132].

Діяльність Національного центру виконавських мистецтв як багатопрофільної установи, зосереджена на кількох важливих напрямках. Серед них провідним є культурно-просвітницька робота, основним змістом котрої є підготовка і представлення слухачам програм і акцій з метою залучення максимально великого числа слухачів до концертних залів і ознайомлення різних верств населення країни з кращими зразками західної і китайської симфонічної музики. Запорукою високих стандартів виконання шедеврів

класичного мистецтва різних епох і жанрів є високопрофесійний симфонічний оркестр Центру, склад якого представляють висококваліфіковані китайські і зарубіжні виконавці. Крім величезної концертно-виконавської діяльності NCPA, котрий володіє потужною матеріально-технічною базою сучасного рівня, одночасно виконує функції головної інституції з розробки методичних засад ведення культурно-просвітницької роботи та їх подальшої практичної реалізації.

Важлива роль у популяризації і розвитку симфонічної музики та розширенні чисельності професійних колективів в останні роки також належить Альянсу симфонічних оркестрів Китайської асоціації музикантів, який був створений за ініціативою Національного симфонічного оркестру 19 липня 2019 в м. Ханчжоу. Діяльність цієї некомерційної професійної організації, яка входить до складу Китайської музичної асоціації, спрямована на встановлення контактів та об'єднання професійних симфонічних колективів і виконавців, створення платформи для співпраці та обміну практичним досвідом між ними, організацію семінарів з художнього розвитку, розробку норм та галузевих стандартів, підвищення рівня оркестрової культури і захисту прав та інтересів творчих колективів і виконавців. Важливим пунктом програмних завдань Альянсу стала популяризація симфонічних творів китайських композиторів та організація концертних виступів оркестрів «з характерним китайським стилем, китайським темпераментом та китайським духом у світі для стрибка у розвитку симфонічної оркестрової культури країни» [211].

Розкриваючи мету і основні завдання організації її керівник Ю Лун на установчих зборах зазначив: «Цей альянс має насамперед стати платформою для вирішення цілого ряду питань. У нашій країні діє понад 80 симфонічних оркестрів, і лише цього разу до альянсу приєдналося 64 оркестри. Особливо важливими для нас є галузеві стандарти і самодисципліна в індустрії. У той час як симфонічний бізнес у Китаї процвітає, питання про те, як організувати музичний сезон, який не тільки б відповідав національним вимогам, але й орієнтувався б на міжнародні стандарти, стало проблемою для багатьох новачків. Ці ж самі питання турбують й досвідчених диригентів» [168].

Серед ініційованих заходів Альянсу симфонічних оркестрів виділяється «Програма забезпечення громадського добробуту», яка спрямована на підвищення професійного рівня оркестрів і популяризацію симфонічної музики. Її сутність полягає у фаховій допомозі окремим провінційним оркестрам в організації концертних сезонів, формуванні репертуару та покращенні якості їх виконавського рівня, що повинно сприяти розширенню слухацької аудиторії і підвищенню інтересу до класичної музики. Для цього Альянс симфонічних оркестрів створює групу найбільш авторитетних диригентів провідних оркестрів, котрі згодом з благодійною акцією відправляються у віддалені регіони готувати концертні програми з провінційними оркестрами, проводити майстер-класи з місцевими оркестрантами і диригентами та здійснювати музично-просвітницьку діяльність серед населення з популяризації симфонічної музики [168].

Поширення західної і китайської симфонічної музики серед широких мас є одним із основних напрямків просвітницької діяльності Альянсу симфонічних оркестрів Китайської асоціації музикантів, що безпосередньо пов’язаний із необхідністю залучення максимально великої аудиторії слухачів. Для підвищення інтересу до академічного музичного мистецтв і зростання культурно-освітнього рівня всіх верств населення, від школярів до пенсіонерів, до програм концертного сезону практично кожного професійного симфонічного оркестру окремим пунктом включаються різні види лекцій-концертів, абонементів, благодійних виступів тощо.

Одним із підтверджень ефективності наполегливої роботи симфонічних колективів, диригентів і окремих солістів, державних установ і організацій над втіленням завдань пропаганди і популяризації кращих зразків світового і вітчизняного симфонічного мистецтва є поступове збільшення попиту на все, що пов’язано з академічною музичною традицією і оркестровим симфонічним виконавством: концерти симфонічних колективів, оркестрові інструменти, посібники з навчання гри на них, нотний і методичний матеріал тощо. На тлі вагомих досягнень Китаю у актуалізації західної музичної культури академічної

традиції, на відміну від Європі і США [134, с. 1; 124] посилюється тенденція зростання інтересу до класичної музики, що переконливо підтверджують показники музично-освітньої діяльності навчальних закладів Китаю. За свідченням авторів авторитетних періодичних видань, на початку XXI ст. в країні спостерігаються феноменальне збільшення кількості дітей, бажаючих навчатися грі на музичних інструментах: 50 мільйонів юних музикантів навчались грі на скрипці і 36 мільйонів опановували фортепіано [Becker; Spengler]. Якщо до цього додати ще учнів-виконавців на духових і ударних інструментах та чотирьохмільйонну армію професійних музикантів [129, с. 165], то зникають будь-які сумніви щодо могутності музично-культурного потенціалу Піднебесної і її можливого подальшого домінування у світовому культурному просторі. Показовою є позиція видатного американського диригента Лоріна Маазеля, який, розуміючи величезний людський потенціал країни, розглядає китайських професійних музикантів і любителів симфонічної музики як багаточисельну армію покровителів та охоронців західних музичних традицій: «Нам потрібні захисники наших музичних класичних традицій, щоб класична музика вижила, – підкреслював маестро, – було б дуже добре, якщо б один з найважливіших захисників класичної музики знайшовся в Китаї. <...> Я думаю, що китайський народ, який продемонстрував свою пристрасть і надзвичайно високі естетичні почуття, – є ідеальним для розростання інтересу людей до класичної музики» [129, с. 162].

Ще одним із важливих напрямків сучасної культурної політики Піднебесної, котру активно проводять Китайський фонд розвитку симфонії, Альянс симфонічних оркестрів Китайської асоціації музикантів і спільнота арт-менеджерів оркестрів Китаю, є просування симфонічної музики китайських композиторів на світові концертні майданчики. Всі перераховані організації, дві із яких представляють товариства професійних оркестрантів і управлінців симфонічних оркестрів, постійно співпрацюють із творчими колективами країни, надаючи ефективну фахову, консультативну і фінансову допомогу у підтримці «творів китайських композиторів та китайських оркестрових

колективів, щоб вони виходили на світовий ринок і показували світу силу китайських оркестрів та своєю творчою діяльністю сприяли покращенню китайської симфонії» [190].

Висновки до четвертого розділу

З моменту офіційного дозволу Політбюро ЦК КПК на виконання П'ятої симфонії Л. Бетховена Лі Делунем і Центральним філармонічним оркестром на честь 150-річчя композитора, котрий можна вважати зняттям заборони на повернення західної музики в культурний простір Китаю, в країні починається відродження симфонічної культури, оркестрового виконавства і професійної музичної освіти, відновлюється процес вестернізації, примусово припинений у попереднє десятиліття. Політика відкритості світу, яку демонструє нова влада, дала змогу налагоджувати творчу співпрацю із зарубіжними митцями, сприяла поширенню культурних контактів і поступовому просуванню китайської музичної культури академічної традиції у світовий культурний простір.

Вдалий старт започаткованих економічних реформ у промисловості та інших ключових галузях народного господарства став передумовою для внесення ґрунтовних змін у культурну політику КНР. Намагаючись вибудувати ефективну систему творчої і фінансово-економічної діяльності художньо-виконавських колективів, уряд розпочинає інституційну реформу, в якій основна увага була зосереджена на економічних чинниках. Поетапний процес проведення інституційної реформи дав змогу упорядкувати систему фінансування та використання бюджетних коштів шляхом реорганізації державних професійних художньо-виконавських колективів; запровадити ефективну економічну модель колективного (індивідуального) підряду із більш високим рівнем фінансової відповідальності; на основі аналізу творчого рівня і ефективності фінансово-економічної діяльності професійних художніх колективів, сформувати їх типи за формами власності і рівня підпорядкування;

визначити найбільш значимі для розвитку національної культури виконавські колективи і надати їм статус загальнонародних.

У проведенні реформ широко вивчався і використовувався західний досвід з арт-менеджменту для підвищення ефективності керівництва художніми колективами і забезпечення стабільності їх економічного розвитку. Інституційна реформа дозволила значно послабити ідеологічний вплив на творчу діяльність колективів і сприяла розширенню їх самостійності у формуванні репертуарної і фінансової політики.

Наступним кроком у проведенні реформ стало формування політики культурної індустрії, котра була спрямована на зміцнення ринку культури і стимулювання діяльності установ – виробників культурного продукту. Збільшення інвестицій в «культурну промисловість», в котрій значна частка належала державі, сприяло швидкому створенню її розвиненої інфраструктури, яке включало будівництво нових концертних залів, театрів, мистецьких навчальних закладів, культурних центрів. Особливого розмаху будівельний бум набуває перед Олімпійськими іграми 2008 р., коли з'явилась ціла низка надсучасних концертних площадок і культурних центрів, що стало стимулюючим фактором для формування нових творчих колективів.

Незважаючи на належність величезного ресурсу слухацької аудиторії і відмінні умови для проведення концертів і їх відвідування, проблемою залишається наповненість залів і потреба у вихованні освіченого любителя класичної музики. Тому одним із важливих напрямів роботи арт-менеджменту сучасних китайських симфонічних оркестрів є посилення музично-просвітницької роботи для популяризації оркестрової музики серед слухачів різних категорій, формування добре підібраного репертуару концертних виступів з урахуванням освітнього і музичного рівня підготовки публіки та її запитів, використання широкого спектру рекламних заходів та гнучкої цінової політики у продажу квитків.

Акцентуючи увагу на формуванні підготовленої і музично-освіченої публіки оркестрові колективи значну роль приділяють роботі із школярами і

студентською молоддю. Серед різноманітних форм просвітництва для популяризації симфонічної музики у навчальних закладах в останні десятиріччя набула поширення практика організації молодіжних оркестрів в школах, університетах і безпосередньо в структурі професійних симфонічних оркестрів. Створення афілійованих молодіжних симфонічних оркестрів сприяє не тільки поширенню академічної музики серед школярів і студентства, але й активізації розвитку шкільної мистецької освіти і одночасно слугує важливою ланкою у фаховій підготовці інструменталістів.

Підняття престижу національної музичної культури і її успішна інтеграція у світовий культурний простір залежать від підготовки висококваліфікованих оркестрантів як однієї з основних умов забезпечення динамічного розвитку сучасного симфонічного оркестрового виконавства Китаю. Воно вирішується залученням крупних інвестицій не тільки держави, але й приватних компаній до створення високотехнологічної музично-освітньої інфраструктури. Співпраця із провідними зарубіжними навчальними закладами і кращими оркестрами Європи, США і Азії, впровадження інноваційних музично-освітніх програм і передових телекомунікаційних технологій свідчить про намагання країни досягти міжнародних стандартів у навчанні професійних музикантів.

Ще одним важливим напрямком культурної діяльності КНР, обумовленим намаганнями досягти визнання національної музичної культури на міжнародному рівні, є популяризація кращих здобутків сучасного музичного мистецтва і творчості китайських композиторів, котра в задекларованій концепції «м'якої сили» займає провідне місце. Особливу активність в цій сфері проявляють національні асоціації і товариства професійних музикантів, які надають широку консультативну та фінансову підтримку композиторам і оркестровим колективам у зміцненні позицій сучасної китайської симфонії за кордоном. Успішне проведення реформ, котрі відкрили широкі можливості для інвестування індустрії культури, дало змогу створити потужну музичну інфраструктуру і забезпечити стійкий розвиток музичного мистецтва Китаю,

сприяло активізації інтеграційних процесів і просуванню китайського оркестрового симфонічного виконавства у світовий музичний простір.

ВИСНОВКИ

Поразка Китаю в Опіумних війнах і колонізація його південної частини західною коаліцією стали основними чинниками, що сприяли активізації процесу вестернізації музично-культурного простору країни кінця XIX. Одним із основних напрямків вестернізації на цьому етапі стала реформа національної освітньої системи, в ході якої проходить переорієнтація навчальних програм загальноосвітньої школи із усталених форм традиційної музичної культури на використання прикладів первинних жанрів західної музики (пісні, гімни, військові марші) і запроваджується лінійна нотація. Використання творів європейського музичного мистецтва давало можливість вже на ранньому етапі навчання формувати музично-естетичний світогляд учнів на кращих зразках західної культури.

Важливим кроком у вестернізації музичної культури Китаю було впровадження у виконавську і педагогічну практику західного академічного інструментарію. Активна концертно-виконавська діяльність європейських, американських і російських музикантів-емігрантів у Шанхаї, Харбіні та Пекіні і відкриття ними приватних музичних класів і шкіл посилили зацікавленість місцевого населення і сприяли освоєнню духових і струнних інструментів симфонічного оркестру та фортепіано, котрі набувають поширення серед заможних містян. Особливе місце у залученні китайців до навчання грі на західних оркестрових інструментах належить Р. Харту, котрий, намагаючись забезпечити належний рівень підготовки місцевих інструменталістів для власного духового і симфонічного оркестрів, створює перший спеціалізований музичний навчальний заклад для оркестрантів.

Ключовим напрямком поглибленого процесу вестернізації китайської музичної культури стала професіоналізація музичної освіти. З відкриттям Р. Хартом класів оркестрових інструментів було покладено початок формуванню системи професійного навчання музикантів-оркестрантів. Ініціатива Р. Харта після його від’їзду на батьківщину була успішно продовжена

Цай Юаньпеєм і Сяо Юмеєм, котрі, спираючись на досвід провідних західних країн (Німеччина, Франція), розробили структуру і науково-методологічну базу для формування національної системи професійної музичної освіти. Відкриття музичного факультету в Пекінському університеті і заснування симфонічного оркестру, до складу якого ввійшли китайські музиканти, стало важливим кроком на шляху вестернізації музично-освітньої системи і становлення вітчизняного оркестрово-симфонічного виконавства. Створення національної музично-освітньої системи і підготовка професійних виконавців на інструментах симфонічного оркестру та диригентів мали вирішальний вплив на процес європеїзації оркестрової культури Китаю.

Витоки формування симфонічного оркестрового виконавства у Шанхаї пов'язані безпосередньо із ансамблевим музикуванням. Поява в місті Філармонічного товариства та низки музичних асоціацій сприяла активізації виконавської діяльності аматорів та професійних музикантів і їх залучення до участі в концертах камерних ансамблів. Із розвитком камерно-інструментального виконавства у європейських концесіях виникає потреба у створенні більш масштабних колективів для збагачення концертних програм оркестровими творами. Заснування за ініціативи Ж. Ремюза муніципального духового оркестру і його участь разом із британськими, французькими і німецькими військовими колективами у концертах перед містянами значно урізноманітнити програми виступів і стали основною формою пропагування західних музичних традицій серед китайської спільноти. Зростання професійного рівня музикантів і художньо-творчої майстерності муніципального оркестру відкрило можливість для його трансформації у симфонічний, котрий став згодом активним популяризатором симфонічної музики в Шанхаї – центрі вестернізації музичної культури південного регіону країни.

Послідовність процесу становлення симфонічного оркестру Харбіна фактично співпадає з етапами формування шанхайського оркестру, початкові кроки котрого пов'язані з організацією культурного дозвілля жителів

новозбудованого міста і аматорським ансамблевим музикуванням. Створений чеським музикантом Ельмом любительський струнний квартет тривалий час залишався основним музичним колективом, котрий наповнював культурно-мистецьке життя міста періодичними виступами перед місцевою публікою. З відкриттям Китайсько-Східної залізниці процес формування музичної інфраструктури Харбіна, в якій пріоритет було надано оркестровому виконавству, значно активізувався. Найбільш популярними формами культурного дозвілля містян стали концерти духового оркестру, який входив до складу частини військової охорони КСЗ, на літніх площадках в парках і скверах. Заснований адміністрацією КСЗ симфонічний оркестр, до якого були залучені музиканти другого батальйону Амурської залізниці, за складом відповідав структурі бального оркестру, поширеному у військових частинах і на флоті. Значне зростання професійного рівня Харбінського симфонічного оркестру спостерігається після 1917 р. під час масової еміграції музикантів із Росії. Саме в цей період під керівництвом таких авторитетних музикантів як Е. Меттер та О. Слуцький колектив досягає найбільш вагомих творчих результатів завдяки суттєвому розширенню художнього репертуару і пожвавленню концертних виступів. Крім концертно-виконавської діяльності музикантам оркестру належить ключова роль у впровадженні в місті західної моделі музичної освіти, котра динамічно розвивається у 20-30 рр. XX ст. Поява музичних шкіл та консерваторії сприяли підвищенню музично-культурного рівня жителів Харбіна і поширенню західних музичних традицій.

В історії музичної культури Шанхаю Жану Ремюза належить провідна роль у формуванні музичної інфраструктури європейського зразка. З його приїздом розпочинається новий етап активізації музично-культурного дозвілля шанхайців. Як зірковий випускник Паризької консерваторії і досвідчений музикант, він пропонує урізноманітнити форми проведення концертів для широкої аудиторії і у приватних салонах, що значно пожвавило культурне життя у західній концесії міста. Його виконавська діяльність стала стимулюючим фактором для розвитку аматорського музикування і позитивно вплинула на

формування професійно підготовленого прошарку музикантів, котрі згодом зайняли чільне місце в процесі популяризації західної музики у Шанхаї. Вагомість внеску Ж. Ремюза як музичного діяча і диригента полягає у залученні аматорів і професійних виконавців до створення камерних та оркестрових колективів і організації їх концертної діяльності. Виступивши ініціатором започаткування «Шанхайської філармонічної асоціації», «Асоціації духової музики» та «Шанхайського інструментального товариства» він намагався використати апробований тип європейської музично-організаційної системи для популяризації західних ансамблевих та оркестрових традицій і забезпечення концертних виступів музикантів у місті. Із заснуванням Ж. Ремюза муніципального духового і симфонічного оркестрів активізувався процес професіоналізації оркестрового виконавства в Китаї, що стало відправним пунктом для початку вестернізації музичної культури у південних регіонах країни.

Британський дипломат, меценат і аматор-музикант Р. Харт – один із небагатьох представників західної інтелігенції, хто ще на початку своєї кар'єри досконало освоїв китайську мову та глибоко знав культуру та традиції Китаю. Разом з тим, він активно залучав своїх китайських колег до знайомства з європейськими культурними надбаннями. Організація і проведення салонних концертів камерної музики у власній резиденції, в яких він приймав активну участь, стали передумовою для створення комбінованого складу духового і струнного оркестрів. На відміну від симфонічних колективів Шанхая і Харбіна, сформованих виключно з іноземців, Р. Харт створює на власні кошти оркестр із місцевих музикантів. Започаткована ним музично-освітня система підготовки інструменталістів для духової та струнної оркестрових груп стала найбільш ефективною формою поширення західного інструментарію і долучення китайців до європейської оркестрової культури. Одночасно з появою навчального музичного закладу розпочинається процес формування національної виконавської школи, кращі представники якої згодом стали

фундаторами інструментальних класів перших музичних навчальних закладів і провідними виконавцями новостворених духових та симфонічних оркестрів.

З проголошенням КНР починається новий етап у європеїзації музичної культури Китаю. Орієнтуючись на досвід СРСР в соціально-економічному, політичному і культурному розвитку, уряд обирає курс на створення «масової нової культури» і моделі музичної освіти радянського зразка. Її впровадження разом з відміною платного навчання значно розширили доступ до отримання професії музиканта талановитій молоді із різних соціальних груп. Відкриття нових музичних навчальних закладів і навчання китайських студентів у ВНЗ Радянського Союзу дало можливість в короткий час створити достатньо потужний кадровий потенціал професійних музикантів, основна спеціалізація яких була пов'язана із західним інструментарієм. Тим самим були створені сприятливі умови для більш широкого поширення західної музики в культурному просторі КНР.

Формування кадрового потенціалу професійних диригентів стало одним із визначальних чинників у розвитку симфонічного оркестрового виконавства Китаю у другій половині XX ст. Активізація процесу підготовки кваліфікованих фахівців розпочалась із заснуванням КНР у тісній співпраці з Радянським Союзом. Представники першої генерації професійних диригентів – Лі Делунь, Цао Пен, Хуан Сяотун та Чжен Сяоїн, отримавши освіту в СРСР і повернувшись на батьківщину, стають активними пропагандистами європейських оркестрових традицій. Очоливши провідні оркестри країни вони не тільки збільшують інтенсивність концертних виступів, значно розширюючи слухацьку аудиторію прихильників класичної музики, але й посилюють музично-просвітницьку роботу для більш осмисленого сприйняття і розуміння симфонії та опери серед молоді і студентства. Особливої популярності серед слухачів набувають концерти-лекції Лі Делуня і Чжен Сяоїн, котрі в доступній формі діалогу з публікою розкривали зміст виконуваних творів та роль у цьому оркестрових художньо-виражальних засобів. Не менш ефективною формою просвітництва Лі Делуня і Чжен Сяоїн у роботі із студентською молоддю стало їх шефство над

молодіжними оркестрами та підготовка концертних виступів для школярів. Творча співпраця провідних диригентів з юнацькими колективами значно підвищувала мотивацію молодих виконавців до занять і сприяла розвитку дитячих та молодіжних оркестрів. Особлива роль у формуванні національної диригентської школи належить китайським диригентам першого покоління, котрі заклали міцний фундамент для її подальшого розвитку. Провідне місце серед них займає патріарх китайської диригентської спільноти Хуан Сяотун, котрий за час багаторічної творчої діяльності підготував цілу плеяду талановитих митців, які успішно розвивають сучасне оркестрове виконавство в країні і гідно представляють його за її межами.

1960-70 роки XX століття стали важким випробуванням для китайського суспільства. Культурна революція, основна ідеологічна стратегія якої була спрямована на недопущення відновлення буржуазного мистецтва, котре вважалось основною загрозою для збереження національної культурної ідентичності, максимально звузила індивідуальну свободу і запровадила жорстку регламентацію художньої творчості митців. Заборона виконання західної музики і встановлення суворих обмежень на використання європейського інструментарію, котрі супроводжувались закриттям симфонічних оркестрів і припиненням навчання грі на «буржуазних» інструментах, фактично зупинили будь-яке проникнення західної музики в культурний простір Китаю. Винятком було лише використання окремих інструментів у зразкових революційних творах. Намагаючись осучаснити форму і зміст пекінської опери завдяки використанню ідейних революційних сюжетів і народної музики етнічних меншин, «реформатори» значно розширювали склад оркестру традиційної музики шляхом включення академічних оркестрових інструментів та фортепіано. Такий спрощений підхід до поєднання традиційного і західного інструментарію вплинув на звуковий баланс груп оркестру пекінської опери, через що була порушена унікальність його звучання. Окремими позитивними наслідками «європеїзації» оркестру традиційних інструментів пекінської опери став перехід від безнотної практики

оркестрового виконавства на використання лінійної нотації, що давало можливість з допомогою західної системи нотного запису фіксувати текст і артикуляційні прийоми виконання твору. В цілому, обмеження репертуару оркестрових колективів зразковими революційними творами ідеологічного спрямування знижувало виконавський рівень оркестру і гальмувало його творчий розвиток.

Економічні реформи і політика відкритості, обрані після культурної революції магістральним напрямком розвитку Китаю, стали визначальними факторами для змін у культурній політиці країни. Проголошений курс КПК на глибоку модернізацію промисловості, сільського господарства та науки, в якому проходить зміна пріоритетів з ідеологічної площини на економічну, вимагав перебудови і в культурній сфері. Важливим кроком в цьому напрямку стало проведення інституційної реформи з орієнтацією на західні економічні моделі управління. Необхідність в цьому була викликана потребою створення ефективної системи фінансування і управління художньо-виконавськими колективами для динамізації їх розвитку. Здійснюючи поетапний перехід оркестрів на умови ринкової економіки уряд визначає найбільш перспективні та значущі для національної культури колективи і після ретельного відбору надає їм статус державних та забезпечує бюджетне фінансування. Більш радикальні зміни відбуваються у діяльності оркестрів змішаної державно-приватної та приватної форм власності, які переводяться на колективний (індивідуальний) підряд і принципи самофінансування. Таким чином, було досягнуто суттєвого розширення автономії і самостійності оркестрів у творчих, ділових і господарських питаннях, з одночасним підвищенням рівня їх фінансової відповідальності. Впровадження ринкових відносин значно ослабило вплив держави на концертно-виконавську діяльність оркестрів та відкрило широкі можливості для проведення ними збалансованої економічної політики і їх творчого росту.

Загальна панорама процесу становлення і розвитку західних оркестрових традицій в Китаї є дзеркальним відображенням тих політичних, економічних і

соціокультурних процесів, котрі відбувались в країні впродовж останнього півторастолітнього періоду. Успішні економічні реформи, розпочаті у 80-ті роки XX ст. і продовжені в наступні десятиліття, дозволили створити в країні потужну музичну інфраструктуру із розвиненою музично-освітньою системою і концертно-театральними установами, котрі забезпечили динамічний розвиток симфонічного оркестрового виконавства на шляху його інтеграції у світовий культурний простір.

Подальші розвідки культурологічних аспектів феномену оркестрового виконавства Китаю можуть бути продовжені в декількох напрямках, серед яких можна вказати дослідження автентичного оркестрового виконавства на традиційних інструментах, сучасного арт-менеджменту провідних симфонічних оркестрів Китаю, культурного діалогу китайської традиційної та академічної оркестрової культури тощо. Їх всебічне вивчення дасть змогу розкрити самобутність національної оркестрової культури, її багатовікові традиції і сучасні аспекти діяльності в контексті актуальних проблем культурології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок. Київ: АРТеК, 2005. 346 с.
2. Беляева Е.Е. Культурная интеграция как основная стратегия культурной политики Европейского союза : автореф. дисс.… канд. культурологии : 24.00.01. Московский педагогический гос. университет. Москва, 2011. 24 с.
3. Величко В.В. Регіональна політика Китаю періоду колоніальної експансії великих держав (середина XIX ст. – кінець 1940-х рр.). Національний університет «Києво-Могилянська академія». Центр ім. О.Пріцака, 2008. С. 91-94. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/149246844.pdf (дата звернення: 10.07.2022).
4. Веспа А. Тайный агент Японии / пер. с англ. А. Гуревича. Москва : Госвоениздат, 1939. 110 с.
5. Вестернизация (социально-культурная). Философский словарь. URL : https://gufo.me/dict/philosophy_dict/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_(%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F) (дата звернення: 06.07.2022).
6. Головко В.В. Вестернізація. *Енциклопедія історії України*: / ред. рада: В.А. Смолій (голова) та ін.; НАН України, Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Vesternizatsiia (дата звернення: 06.07.2022).
7. Гордон А.В. Китай в мировой истории и международной политике: Модернизм – Традиционализм – Глобализм. Москва : РАН. ИНИОН.. 2017. 84 с.
8. Гранин Ю. Глобализация: диалектика исторических форм осуществления. *Век глобализации*. 2014. № 1 (13). С. 90-103.

9. Гранин Ю.Д. «Глобализация» или «вестернизация»? *Вопросы философии : научно-теоретический журнал*. 2008. № 2. С. 3–15.
10. Григорьев Л., Платек Я. Николай Павлович Аносов. URL: https://www.belcanto.ru/anosov.html (дата звернення: 06.07.2021).
11. Демчинский Б.Н. Россия в Маньчжурии (по неопубликованным документам). Санкт-Петербург : Типограф. А. С. Суворина, 1908. 170 с.
12. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.
13. Джалилов К. Т. Особенности культурной политики Дэн Сяопина в годы проведения политики реформ и открытости: бак. квал. раб. Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2020. 75 с.
14. Дивеева Г.А. Харбинский симфонический оркестр: к проблеме влияния русской эмиграции на историю музыкальной культуры Китая. *Общество. Среда. Развитие.* 2014. № 3. С. 68-71.
15. Забияко А.А., Сенина Е.В. Образы восприятия русских эмигрантов в китайской литературе и публицистике 1920–1940 гг. *Emigrantologia Słowian*. 2016. Vol. 2. P. 19–32.
16. Захарова О.Ю. Визиты в СССР Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая (1949–1950, 1952, 1957): политические и протокольные аспекты. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2020. Том 31 (70). № 3. С. 134-139.
17. Иноземцев В. Л. Вестернизация как глобализация, и «глобализация» как американизация. *Вопросы философии*. 2004. № 4. С. 58–69.
18. Кан Їнчжен, 2021. Вестернизація музичної культури Пекіна. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали міжнародної наукової конференції,* 24 листопада 2021 р. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 52-55.
19. Кан Їнчжен. Вестернізація музичної культури Шанхаю у другій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський

збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 42. Том 1. С. 102-108.

20. Кан Їнчжен. Культурно-просвітницькі ініціативи Роберта Харта як каталізатор вестернізації оркестрового мистецтва Китаю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету. 2022. Вип. № 41. С. 75-81.
21. Кан Їнчжен. Музична культура Китаю середини XX ст. в контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 52-57.
22. Кан Їнчжен. Музично-просвітницька діяльність Жана Ремюза у формуванні європейських оркестрових традицій в Шанхаї. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2022. № 1 (54). С. 91-104.
23. Кан Їнчжен, 2020. Оркестрова культура Китаю в період політичних викликів і реформ XX та XXI століть. *Феномен культури постглобалізму:* зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський. Маріуполь : МДУ, 2020. Ч. І. С. 87-91.
24. Кан Їнчжен, 2021. Симфонічний оркестр Гуанчжоу: сучасні напрямки професійного і творчого розвитку. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі*. Матеріали науково-практичної конференції (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40-42.
25. Кан Їнчжен, 2021. Симфонічний оркестр Гуйяна: шлях до визнання. *Практичні та теоретичні питання розвитку науки та освіти:* матеріали ІІІ міжнар. наук.-прак. конференції м. Львів, 30-31 липня 2021 року. Львів : Львівський науковий форум, 2021. С. 25-27.
26. Кан Їнчжен, 2021. Становлення національної системи підготовки оперно-симфонічних диригентів Китаю в 1950-1960-х роках. *Сучасна наука: світові*

тенденції, технології та інновації. Світова культура і міжнародні культурні зв'язки. Всеукраїнська наук.-прак. конф., м. Івано-Франківськ, 24-25 грудня 2021 р. Херсон, 2021. С. 70-73.

27. Кан Їнчжен. Харбін як центр формування західноєвропейських оркестрових традицій Північно-Східного Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 43. Том 2. С. 10-15.
28. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. : монография. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
29. Кім Хі Сон. Сучасні традиційні оркестри в Азії: політика ідентичності. Asiaui hyeondaejeog jeontong-gwanhyeon-agdandeul: jeongcheseong-ui jeongchihag. *Музика і культура*. 2011 № 24. P. 135-174.
30. Китайская Народная Республика в 1950-е годы. Сборник документов : в 2 т. / под ред. В.С. Мясникова. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. Т. 2 : Друг и союзник нового Китая. 526 с.
31. Кримський С. У сучасному глобалізованому світі Україна має всі можливості для того, щоб зіграти роль цивілізаційного центру. *День*. 2006. № 129. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/nota-bene/sergiy-krimskiy-u-suchasnomu-globalizovanomu-sviti-ukrayina-maie-vsi-mozhlivosti (дата звернення: 06.08.2022).
32. Крыловская И. И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 1. С. 8–46.
33. Крыловская И. И. Театр оперетты Дальнего Востока 1900–1905 годов (по материалам периодики). *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2021. № 1 (72). С. 55-69.
34. Культурология: учебное пособие / под ред. проф. Г.В. Драча. Москва : Альфа-М, 2003. 432 с.
35. Кучина Г. Культурная жизнь русского Харбина в первой половине XX века. URL:https://www.promegalit.ru/public/19094_galina_kuchina_kulturnaja_zhizn

_russkogo_kharbina_v_pervoj_polovine_khkh_veka.html (дата звернення: 06.11.2021).

36. Ли Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки. *Манускрипт*. Тамбов : Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 269-273.
37. Липовцева Е. Модификация значений самоназваний Китая – от доконфуцианской философии к учению Конфуция. *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 303. С. 25-28.
38. Ло Чжихуэй. История Харбинского симфонического оркестра. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2015. № 175. С. 125-128.
39. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. канд. искус. спец. 17.00.02. «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
40. Лубська В.В. Глобалізація та вестернізація: взаємозв'язок, взаємозалежність, незалежність чи тотожність понять? *Проблеми міжнародних відносин.* Київ : КиМУ, 2010. Вип. 1. С. 205-218.
41. Лубська В.В. До питання взаємозв'язку понять «глобалізація» та «вестернізація». *Проблеми міжнародних відносин*. Київ : КиМУ, 2012. Вип. 5. С. 193-207.
42. Лукоянов И. В. «Не отстать от держав...» Россия на Дальнем Востоке в конце XIX – начале XX вв. СПб.: Нестор-История, 2008. 668 с.
43. Лю Сюэцин. Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги. *История и культура Приамурья.* 2016. 1 (19). С. 49-66.
44. Мелихов Г.В. Белый Харбин: середина 20-х. Москва : Русский путь, 2003. 440 с.
45. Мошняга П. Особенности глобализации культуры в Японии: философский анализ: автореф. дисс.… канд. философ. наук. : 09 00 13. Московский гуманитарный университет. Москва, 2009. 20 с.
46. Николаев В.Г. Интеграция культурная. *Культурология XX век. Энциклопедия.* Москва. 1996. URL:

https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1640/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F (дата звернення: 15.07.2022).

47. Никитина А.А. Эволюция персоносферы китайской прозы второй половины XX века : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2017. 192 с.
48. Нилус Е. Х. Исторический обзор Китайской Восточной железной дороги. 1896-1923 гг. Харбин: Типографии Кит. Вост. жел. дор. и Т-ва «Озо», 1923. 690 с.
49. Новая философская энциклопедия: в 4 тт. / под ред. В. Степина. Москва : Мысль. 2001. Т. 1. 744 с. URL: https://enc.biblioclub.ru/Termin/173673_Vesternizaciya (дата звернення: 15.07.2022).
50. О коалиционном правительстве. Политический отчёт ЦК КПК VII съезду Коммунистической партии Китая, сделанный товарищем Мао Цзэдуном 24 апреля 1945 г. URL: http://library.maoism.ru/on_coalition_government.htm#ch4-2-8 (дата звернення: 15.10.2021).
51. Оссовский А.В. В консерватории. *Музыкально-критические статьи, 1894–1912*. Ленинград : Музыка, 1971. 373 с.
52. Отчет главного дирижера Государственного симфонического оркестра СССР Н.П. Аносова о гастрольной поездке оркестра в КНР. Сентябрь 1958 г. *Китайская Народная Республика в 1950-е годы. Сборник документов*: в 2 т. / под ред. В.С. Мясникова. Т. 2: Друг и союзник нового Китая / сост.: Е.Р. Курапова и др. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. С. 421-431.
53. Переверзев В. В. Начало открытой советско-китайской полемики и общественное мнение СССР. *Вестник Челябинского государственного университета. История*. 2014. Вып. 60. № 12 (341). С. 82–89.
54. Питльована Л. Китай. Пиріг королів та імператорів. *Наукові записки: серія «Історія»*. 2018. С. 62-68. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12554/1/12Pytlovana.pdf (дата звернення: 17.07.2022).

55. Преснякова Л.В. Театральные предприниматели на русском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX вв. *Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса*. 2009. № 1. С. 74-86.
56. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / пер. с франц. Г.М. Ванькович, Н.И. Игнатовой, под ред. М.В. Иванова-Борецкого. Москва : Госмузиздат, 1934. 222 с.
57. Реформы и открытость. 3-й пленум ЦК КПК 11-го созыва. URL: http://russian.china.org.cn/china/China_Key_Words/2018-10/23/content_67737740.htm (дата звернення: 17.07.2022).
58. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. Санкт-Петербург, 1909. 368 с.
59. Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва, 1963, Т. 2. 280 с.
60. Российско-китайские отношения. История и современность. Хрестоматия / сост. Д.В. Кузнецов. Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2014. 952 с.
61. Сигма. В Корее. *Новое время*. 1897. № 7748. С. 3.
62. Словник іншомовних соціокультурних термінів. URL: http://slovopedia.org.ua/39/53394/260707.html (дата звернення: 17.07.2021).
63. Сун Жуйлун. Діяльність першого симфонічного оркестру Харбіну в контексті російсько-китайських музичних зв'язків. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 68-73.
64. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 / Львів. нац. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
65. Тетюшкина С.А. Вестернизация как социокультурное явление. *Социально-гуманитарные знания*. 2010. №1. С. 1-9. URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/vesternizatsiya-kak-sotsiokulturnoe-yavlenie/pdf (дата звернення: 17.07.2022).

66. Турушева Н.В. Позиция КПК КНР по реформированию культурной сферы (конец XX – начало XXI в.). *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 356. С. 106-108.
67. Турушева, Н. В. Политика Коммунистической партии Китая в области культуры в период реформ: 1978-2012 гг.: автор. дис. ... канд. ист. наук. : 07.00.03. Томск, 2013. 22 с.
68. Турушева Н.В. Проблемы взаимоотношений между властью и интеллигенцией КНР на рубеже XX-XXI вв. *Вестник Томского государственного университета*. 2013. № 373. С. 131–133.
69. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов : дис. канд. искус. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
70. Федотова В.Г. Модернизация «другой» Европы. Москва : Институт философии РАН, 1997. 255 с.
71. Філософія інтеграції: Монографія / заг. ред. В.Д.Бондаренка, Ф.Г. Ващука. Ужгород : ЗакДУ, 2011. 542 с.
72. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва : ООО «АСТ», 2003. 603 с.
73. Хисамутдинов А.А. Как русские изучали Китай: Общество изучения Маньчжурского края. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2018. 77 с.
74. Хисамутдинов А.А. Русские музыканты в Китае. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. 43 с.
75. Хоу Чанчжи, Черная М.Р. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах – педагогах-методистах и исполнителях. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2018. № 42. С. 83-90.
76. Цзо Чженьгуань. Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 334 с.

77. Цзя Сюйдун. Культурная политика и индустрия Китая в контексте глобализации. *Век глобализации*. 2018. № 2. С. 101-114.
78. Черных Е. Артиллерист, дипломат, дирижер... . 2015. URL: https://infovoronezh.ru/News/Artellirist-diplomat-dirijer-40008.html (дата звернення 01.10.2021).
79. Чжан К. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 21 с.
80. Чжан К. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2016. №1 (39). С. 53-56.
81. Чжао Сяолинь. Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве. Манускрипт. 2021. Том 14. Вып. 12. С. 2826-2831.
82. Чэнь Сидзэ. О системе обучения дирижеров в Китае (методические наблюдения). *Художественное образование и наука*. 2021. 1 (26). С. 24-29.
83. Чэнь Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности : дис. канд. искус. : 17.00.02. Москва, 2021. 270 с.
84. Шабордина И.В., Лю Иньлун. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и её учеников – выдающихся представителей вокального факультета Шанхайской консерватории. *Art History, «Colloquium-journal»*, 2020. №10 (62). С. 109-121.
85. Шкуркин П.В. Путешествие восьми бессмертных / соб. соч. Salamandra P.V.V., 2019. Т. II. 227 с.
86. Штомпка П. Социальное изменение как травма. *Социологические исследования*. 2001. № 1. С. 6–16

87. Aalst, J. A. van. Chinese Music. Shanghai: Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, London : P. S. King & Son, 1884. 84 p.
88. Allmendinger, J. and Hackman, J. R. Bringing music to the people: continuity and discontinuity in East German orchestras. Report No. 3, Cross-National Study of Symphony Orchestras, Harvard University. 1992. 35 p.
89. Anecdote of Karajan in Beijing in 1979. Chinese University of Hong Kong. URL: http://mjlsh.usc.cuhk.edu.hk/Book.aspx?cid=4&tid=4275 (viewed on 13.10.2020)
90. Appleby, R. China – the saviour of classical music? *Music Council of Australia*. 2006. P. 4-5.
91. Baumol, William J., Bowen William G. Performing arts : the economic dilemma : a study of problems common to theater, opera, music and dance. Kraus Reprint CO. Millwood, N.Y. 1978. 582 p.
92. Becker, J. After years of silence, China's growing passion for western classical music sounds vibrant note. *The Independent*, Foreign News. 2004, October 30. P. 39.
93. Bertolini, Daniel. Management and Structure of the Symphony Orchestra: A professional orchestra case-study into the techniques and philosophy applied within the industry. Thesis MA / University of Milan, 2018. 78 p.
94. Bibu, N., Brancu, L., & Teohari, G. A.. Managing a Symphony Orchestra in Times of Change: Behind the Curtains. *Procedia. Social and Behavioral Sciences* 2018. Vol. 238. P. 507-516.
95. Bickers, R. Empire made me: An Englishman adrift in Shanghai. London : Penguin Books, 2003. 411 p.
96. Bickers, Robert. Shanghailanders: The Formation and Identity of the British Settler Community in Shanghai 1843-1937. Past & Present , May, 1998, No. 159, P. 161-211.
97. Bickers, R. A. The greatest cultural asset east of Suez: the history and politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881-1946. In *China and the world in the twentieth century: selected essays*. Institute of Modern History, Academia Sinica. 2001. Vol. 2, P. 835 – 875.

98. Bickers, Robert. Favourites: Robert Hart's band. URL: https://visualisingchina.net/blog/2012/07/11/favourites-robert-harts-band/ (viewed on 13.06.2022).
99. Brown, Emily Freeman. Zheng Xiaoying A Dictionary for the Modern Conductor. Rowman & Littlefield Publishers, 2015. P. 379-380.
100. Bullock Charles J. Yangtse Kiang: Shanghai. *China Sea Directory*. London: Admiralty Hydrographic Office, 1884. 749 p.
101. Cao, W., Hu, S. Tchaikovsky a hit for Shanghai fans. *China Daily*, 1986, December 19th, p. 2.
102. Cassidy-Geiger M., Erwee M., Deupi J. From Rome to Beijing: A 1719 Document of Musical and Other Papal Gifts to China. *Studies in the Decorative Arts*, 2007–2008. Vol. 15. №. 1. P. 178-189.
103. Chairman Mao's talk to responsible cadres of the National Association of Music Workers and some other comrades. *Long Live Mao Zedong Thought.* Red Guard Publication, 1967. URL: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_469.htm (viewed on 21.06.2022)
104. Chang Qie. The Main Branch of Thinking in the Period between the End of Qing Dynasty and the Beginning of the Republic of China. Beijing: The Oriental Publishing Company, 1999. 282 p.
105. Cheng, N. Life and death in Shanghai. London: Flamingo, 1995, 560 p.
106. Cheng, Ye. Zheng Xiaoying: Cultural Symphony. *Confucius Institute Magazine*. 2013. Vol. 6. № 29. P. 5-10.
107. Cheung Joys Hoi Yan. Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937. These Doctor of Ph. The University of Michigan, 2008. 538 p.
108. China and the West: music, representation, and reception / edited Hon-Lun Yangand, Michael Saffle. University of Michigan Press, 2017. 328 p.
109. Chou, Oliver. Maeslro Li Delun and western classical music in the People's Republic of China: A personal account. *ACMR Reports*. Vol. 12. 1999. C. 23-46.

110. Chou, Oliver. Musician who brought classics to communist China dies aged 99. South China Morning Post. 21 Feb, 2017 URL: https://www.scmp.com/news/china/society/article/2072714/musician-who-brought-classics-communist-china-dies-aged-99 (viewed on 13.06.2022)
111. Circular of the State Council on Approving and Forwarding the «Opinions of the Ministry of Culture on Accelerating and Deepening the Reform of the Art Performance Group System». Central Cultural Management Cadre Study. 1988. URL: http://www.reformdata.org/1988/0906/16990.shtml (viewed on 10.06.2022).
112. Contemporary Chinese Music. Dangdai Zhongguo yinyue. (Li Huanzhi, ed.). Beijing: Dangdai Zhongguo chubanshe. 1997. 468 p.
113. Dan Ben, Canaan. The Semion Kaspe File: A Case Study of Harbin as an Intersection of Cultural and Ethnical Communities in Conflict 1932-1945. Heilongjiang University, School of Western Studies. February 2008. 53 p. URL: https://www.academia.edu/188899/The_Kaspe_File_A_Case_Study_of_Harbin_as_an_Intersection_of_Cultural_and_Ethnical_Communities_in_Conflict_1932_1945 (viewed on 17.06.2022).
114. Decision of the Central Committee of the Chinese Communist Party Concerning the Great Proletarian Cultural Revolution (Adopted on August 8, 1966). URL: https://www.marxists.org/subject/china/peking-review/1966/PR1966-33g.htm/ (viewed on 19.07.2022).
115. Die Mendelssohn-Orchesterakademie. Angebot für künftige Spitzenmusiker. URL: https://www.hmt-leipzig.de/home/akademien-wettbewerbe/mendelssohn-orchesterakademie (viewed on 13.06.2022).
116. Explore the Cambridge Dictionary. Westernization. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/westernization (viewed on 15.06.2022).
117. Feng Wenci. History of Communication between Chinese and Foreign Music. Changsha: Hunan Education Press, 1998. 389 p.

118. Fetis F.J. Remuzat (Jean). *Biographie universelle des Musiciens*. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome troisieme. Paris, Librairie De Firmin Didot Freres, 1875. Vol. 7. 548 p.
119. Galinsky A. D., & Lehman, E. V. Emergence, divergence, convergence: Three models of symphony orchestras at the crossroads. *The European Journal of Cultural Policy.*1995. № 2 (1). P. 117–139.
120. Gamsa, Mark. The Many Faces of Hotel Moderne in Harbin. URL: http://www.eastasianhistory.org/37/gamsa/index.html (viewed on 19.07.2022).
121. G.B. Fentum (1843-1914): British Organist in Singapore, Shanghai, and Australia. The Pipe Organ in China Project. 13 May 2020. URL: http://organcn.org/blog/g-b-fentum-1843-1914-british-organist-in-singapore-shanghai-and-australia/ (viewed on 19.08.2022).
122. Gong Hongyu. Missionaries and the Beginnings of Western Music in China: the catholic Prelude, 1294-1799. *Journal of Music in China*. 2018. Vol. 8. № 2. P. 105-130.
123. Gong Hongyu. Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911-1949. New Zealand Journal of Asian Studies, 2008 (December). 10, 2. P. 38-69.
124. Griffiths, Daniel. Classical music takes Chinese stage. *BBC News*, Beijing. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4200906.stm (viewed on 19.07.2022).
125. Haan J. H. The Sino-Western Miscellany. Being Historical Notes about Foreign Life in China: Thalis and Terpsichore on the Yangtze. Foreign Theatre and Music in Shanghai 1850 -1865. Amsterdam, 1993, Vol. 1. 111 p.
126. Haan J. H. Thalia and Terpsichore on the yangtze a survey of foreign theatre and music in Shanghai 1850-1865. *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*. 1989. Vol. 29. P. 158-251.
127. Han Kuo-Huang. Hede yuedui yanjiu. Han Kuo-Huang yinyue wenji. (A Study of Robert Hart's Orchestra. Selected Works on Music by Han Kuo-Huang). Taipei : Yueyun chubanshe, 1990. Vol. 1. P. 5–26.
128. Han Kuo-Huang. J. A. Van Aalst and His Chinese Music. *Asian Music.* 1988. Vol. 19. № 2. P. 127-130.

129. Hao Huang. Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots of music philosophy. *International Journal of Music Education*. 2011. 30 (2). P. 161–176.
130. Hart, Robert. The I.G. in Peking: Letters of Robert Hart, Chinese Maritime Customs, 1865-1907 / ed. by J.K. Fairbank, K.F. Bruner and E. MacLeod Matheson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1975. 2 Vol. 824 p.
131. Holman Gavin. A pioneer of brass in the East – Sir Robert Hart's Chinese brass band. IBEW – the History of Brass Bands. 12 May 2020. URL: https://ibewbrass.wordpress.com/2020/05/12/a-pioneer-of-brass-in-the-east-sir-robert-harts-chinese-brass-band/ (viewed on 19.07.2022).
132. Jiang Zemin. Build a Well-off Society in an All-Round Way and Create a New Situation in Building Socialism with Chinese Characteristic. Report delivered at the 16th National Congress of the Communist Party of China (Part III) on Nov. 8, 2002. URL: http://en.people.cn/200211/18/eng20021118_106985.shtml (viewed on 24.07.2022).
133. Ellen R. Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas / Joseph W. et al., eds. *New Perspectives on the Cultural Revolution.* Harvard University Press, 1991. P. 265-282.
134. Kahn, J., & Wakin, D. Classical music looks toward china with hope. *The New York Times.* 2007. April 3. p. 1.
135. Kaminski, Joseph S. Retired Chinese Workers, Musical Education, and Participant-Observation in The Beijing Sunshine Wind Band Art Troupe. *ИКОНИ*. 2021. №2. С. 75-93. URL: http://journaliconi.com/index.php/iconi/article/view/141/151 (viewed on 20.07.2022).
136. Kang Yingzheng. Western european orchestral traditions in chinese musical culture: history and modern era. *ARJHSS*. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 67–71. URL: https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/H496771.pdf (viewed on 24.08.2022).

137. Kissinger Hcnry. Years of Upheaval. Boston: Little Brown & Co, 1982. 1283 p.
138. Lenski K., Ventzke K. Das Goldene Zeitalter der Flöte Frankreich 1832–1932. Celle: Moeck Verlag, 1992. 268 S.
139. Linden, Allen B. Politics and Education in Nationalist China: The Case of the University Council, 1927-1928. *The Journal of Asian Studies*. 1968. Vol. 27. № 4. P. 763-776.
140. Liu Bin. Reflection on the Reason of Total Westernization in Chinese. Music Education. *Journal of College of Xinxiang*. 2019 № 6. P. 182-183.
141. Londeix J.-M. Pour une véritable histoire du Saxophone. Conférence en novembre 2004 au CNR de Saint-Maur des Fossé. URL: https://www.swiss-jazz.ch/archives-2004/histoire-du-saxophone-par-Jean-Marie-Londeix.pdf (viewed on 29.05.2022).
142. Ludden Yawen. China's musical revolution: from Beijing Opera to yangbanxi. Doctoral dissertation / University of Kentucky. Lexington, Kentucky, 2013. 481 p.
143. Luo Mengyu. Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010). These Doctor of Philosophy. Loughborough University. 2013. 321 p.
144. Luo Mengyu & Tebbutt John. From Cultural Revolution to cultural consumption: forming a contemporary identity through Shanghai Symphony Orchestra. *Continuum*. 2019. Vol. 33, Issue 3. P. 351-368.
145. Maestro Li Delun and the Li Delun Music Foundation. URL: https://www.lidelun.com/about-us (viewed on 29.06.2022).
146. Melvin Sheila. China's Conductor' and the Politics of Music. *International Herald Tribune*. May 12, 2001. URL: https://www.nytimes.com/2001/05/12/style/IHT-chinas-conductor-and-the-politics-of-music.html (viewed on 21.06.2022).
147. Melvin Sheila and Jindong Cai. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora, 2004. 362 p.
148. Mulcahy K.V. The public interest in public culture. *Journal of Arts Management and Law*, 1991. № 21. P. 5-27.
149. Ouyang Yiwen. Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music. PhD Thesis Royal Holloway / University of London. 2012. 245 p.

150. Pang, Pui Ling. Reflecting Musically: The Shanghai Municipal Orchestra as a Semi-colonial Construct. These Ph.D / The University of Hong Kong. 2015. 638 p.
151. Peng, Irene P. China. *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 98–103.
152. Perris, Arnold. Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China. *Ethnomusicology*. 1983. Vol. 27. № 1. P. 1-28.
153. Philadelphia Orchestra (1973) and Boston Symphony (1979) Visits to China. Historic First. URL: https://www.ncuscr.org/program/philadelphia-orchestra-and-boston-symphony-visits-china/ (viewed on 21.06.2022).
154. Pierre, Constant. Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs. Paris : Imprimerie nationale, 1900. 1031 p.
155. Rao Nancy. The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. №. 5/6 P. 511-527.
156. Risse Th., Green Cowles M., Caporaso J. Europeanization and Domestic Change: Introduction. *Transforming Europe: Europeanisation and Domestic Change*. Cornell University Press, 2001. P. 1-20.
157. Robinson Keith. Hart's Chinese Brass Band. Publisher: Lulu.com, 2020. 330 p.
158. Robinson, Keith. Sir Robert Hart the Musician: Thoughts on Western Music in 19th-Century China. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UbT0qcSRpo0 (viewed on 21.07.2022).
159. Robinson Paul E. Huang Feili: The Father of Chinese Conductors. La Scena Musicale, Vol. 17, 2012 June, No. 9. URL: http://www.scena.org/lsm/sm17-9/sm17-9_huang.html (viewed on 21.07.2022).
160. Rybinska Yulia. Integration of cultures as a 21st century phenomenon. *National Academy of Culture and Arts Management Herald* : Scientific Journal. 2018. № 3. C. 92-97.
161. Qian Han. Is Xiao Youmei a Criminal of Westernization of Chinese Music? MA thesis / Utrecht University. Utrecht, 2019-2020. 38 p.

162. Schneider, Eta Harich. A History of Japanese Music. London: Oxford University Press, 1973. 720 p.
163. Sinclair Michael Loy. The French Settlement of Shanghai on the Eve of the Revolution of 1911. PhD diss. / Standford University. Standford, 1973. 828 p.
164. Spence, Jonathan D. The Chan's Great Continent: China in Western Minds. Harmondsworth : Penguin Books, 1998. 302 p.
165. Spengler. China's six-to-one advantage over the US. *The Asia Times*, 2010. 2 December.
166. Tan Sor-Hoon. Modernizing Confucianism and 'new Confucianism'. *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*. Cambridge University Press, 2008. P. 135-154.
167. The 7th China Orchestra Festival to kick off in April. NCPA March 2021. URL: https://en.chncpa.org/NEWS/wzxw/202103/t20210322_227797.shtml (viewed on 21.07.2022).
168. The Symphony Orchestra of Nanjing University. About Lv Xiaoyi. URL: https://www.nju.edu.cn/EN/84/04/c7123a164868/page.htm (viewed on 21.07.2022).
169. The Tianjin Juilliard School and Shanghai Orchestra Academy Enter into a Partnership to Encourage Academic and Musical Exchange. 2021. URL: https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/news/2021/03/tianjin-juilliard-school-and-shanghai-orchestra-academy-enter-partnership-encourage (viewed on 21.07.2022).
170. Timeline: Orchestra diplomacy across political divides. Reuters. URL: https://www.reuters.com/article/us-korea-north-concert-chronology-idINSP13830220080225 (viewed on 21.07.2022).
171. Tomlinson, J. Cultural imperialism: A critical introduction. London: Pinter Publishers, 1991. 187 p.
172. Wai-Tong Lau. Twentieth-Century School Music Literature in China: A Departure from Tradition. *Journal of Historical Research in Music Education*. 2005. Vol. 27. №. 1. P. 33-48.

173. Wai-Chung Ho. Westernization and social transformations in Chinese music education 1895-1949. *History of Education: Journal of the History of Education Society*. 2003. № (32) 3. P. 289-301.
174. Wang, Yuhe. A Modern & Contemporary Music History of China. Beijing: People's Music Publishing House, 2001. 231 p.
175. Yang, Mina. East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism. *Asian Music*. 2007. Vol. 38, № 1. P. 1-30.
176. Yang Hon-Lun. From Colonial Modernity to Global Identity The Shanghai Municipal Orchestra. *China and the West : music, representation, and reception* / edited Hon-Lun Yangand, Michael Saffle. University of Michigan Press, 2017. P. 49-64.
177. Ye Yonglie. Ma Sicong Zhuan. Aiguode ipanguozhe. (A biography of Ma Sicong, patriotic traitor). Urumqi : Xinjiang Chubanshe. 2000, 456 p.
178. Zhang Kun. Symphony orchestras gain ground in China. 2017. URL: http://usa.chinadaily.com.cn/2017-06/09/content_29692210.htm (дата звернення: 15.04.2022).
179. Zhang, Lizhong. Cai Yuanpei (1868-1940). *Prospects: the quarterly review of comparative education*. Paris, UNESCO: International Bureau of Education, 2000. Vol. XXIII. №. ½. P. 147-157.
180. Zhu Shuang. The Role of the Clarinet in China. These DMA / Arizona State University. 2017. 44 p.

181. 财政项目支出绩效评价报告. 上海交响乐团财政扶持资金. 二零一九年六月. (Звіт про оцінку витрат проекту фінансової підтримки Шанхайського симфонічного оркестру. 2019 р.). https://www.shanghai.gov.cn/cmsres/8e/8e34b6db1997483cbb06b96514a6fb72/723a0c1ac1f4b04ef2e41e01654b0bd2.pdf (дата звернення: 06.08.2022).

182. 1983 年政府工作报告. 1983 年 6 月 6 日在第六届全国人民代表大会第一次会议上. 国务院总理赵紫阳. (Звіт про роботу уряду за 1983 р. Доповідь прем'єр-міністра Чжао Цзіяна на першій сесії шостого скликання ВЗНП 6 червня 1983 р.). URL: http://www.gov.cn/test/2006-02/16/content_200823.htm (дата звернення: 06.07.2022).

183. 中华人民共和国宪法. (Конституція Китайської Народної Республіки, 1982). URL: http://www.gov.cn/gongbao/content/2004/content_62714.htm (дата звернення: 06.07.2022).

184. 小明唠嗑：哈尔滨交响乐团的老故事.(Сяо Мін Цзін. Стара історія Харбінського симфонічного оркестру). URL : https://www.sohu.com/a/108539004_428692 (дата звернення: 17.07.2022).

185. 魔术棒的指挥大师—郑小瑛. (Чарівна паличка диригентки Чжен Сяоін). URL: http://www.ziranjiaoyu.com/jy_detail.asp?lanmuid=8&id=18573 (дата звернення: 06.07.2022).

186. 张爱敬.艺术表演团体体制改革历程及展望. (Чжан Айцзин. Історія реформування та перспективи розвитку художніх виконавських колективів. Жэньмінь жібао, 23.06.2003). URL: https://www.aixi55.com/article/104551.html (дата звернення 01.06.2022).

187. 张淳. 郑小瑛 生命就是–曲交响乐. (Чжан Чун. Чжен Сяоін, життя – це симфонія). URLL: http://www.xinhuanet.com/ent/2020-12/30/c_1126920132.htm (дата звернення 01.08.2022).

188. 曹 鹏. 用音乐打开爱的世界. (Cao Peng. Open the world of love with music). URL: http://xmwb.xinmin.cn/html/2019-08/30/content_22_7.htm (viewed on 13.06.2022).

189. 陈佐湟领衔贵阳交响乐团香港首演. 香港新闻网 5 月 13 日电. (Chen Zuohuang leads the Hong Kong premiere of the Guiyang Symphony Orchestra). Hong Kong News Network. 13 May. 2021). URL:

https://www.gyso.cn/Pages/Help_Center/Announcement.aspx?Id=515 (viewed on 13.07.2022).

190. 中国音协交响乐团联盟”在杭成立. (Fu Xuelan. China Music Association Symphony Orchestra Alliance was established in Hangzhou. Lanzhou News Information Network. 2020). URL: http://www.lyslsly.com/lzxw/53.html (viewed on 19.07.2022).
191. 贝多芬在上海. 中国音乐学 2016 年第 1 期. (Gong Hongyu. Beethoven in Shanghai. *Chinese Musicology*. 2016. № 1. P. 36-43).
192. 晚清上海租界外侨音乐活动述略之二（1843-1911). 期音乐艺术 2016 年第 1 期音乐艺术. (Gong Hongyu. A Brief Introduction to the Music Activities of Foreigners in the Shanghai Concession in the Late Qing Dynasty (1843-1911). *Music Art)*. 2016. Issue 1 P. 87-102.
193. 广州交响乐团 2017 年度 预算单位部门决算公开. (Guangzhou Symphony Orchestra 2017. The final accounts of budget units and departments are made public). Guangzhou, 2017. 32 p.
194. 賀綠汀.聽了祭孔典禮中大同樂會的古樂演奏以後.音樂雜誌. (He Luting. After Listening to Great Unity Music Club's Ancient Music Performance at the Sacrificial Ceremony for Confucius). *Music Magazine*. 1934. 4. P. 18-21.
195. 黄 贻 钧 . (Huang Yijun). URL: https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%B4%BB%E9%92%A7/1231340 (viewed on 24.07.2022).
196. 林辉. 为政治服务的样板戏的出炉. (Lin Hui. The release of a model drama that serves politics). 2012. URL: https://www.epochtimes.com/gb/12/2/29/n3526031.htm (viewed on 24.07.2022).
197. 林辉. 让交响乐走进普通人的生活. (Li Qingyu. Let the symphony enter the life of ordinary people. *China Culture News* 2013). URL: https://www.mct.gov.cn/whzx/zsdw/zgjxlt/201305/t20130521_776699.htm (viewed on 29.07.2022).

198. 浅谈 20 世纪中西方音乐关系. (On the relationship between Chinese and Western music in the 20th century. 2005). URL: https://musicology.cn/papers/papers_200.html (viewed on 11.06.2022).
199. 余隆执棒贵阳交响乐团，非一线地区交响乐团期待更多关注. (Qiu Wei. Yu Long conducts Guiyang Symphony Orchestra, non-first-tier regional symphony orchestras look forward to more attention). *Beijing Daily Client*. 2021. 27.02. URL: https://new.qq.com/omn/20210227/20210227A0BBAN00.html (viewed on 21.07.2022).
200. 11 位指挥家“上门指导”，交响乐团联盟开启 2020 年指挥公益计划. (11 conductors have "door-to-door guidance", and the Symphony Orchestra Alliance has launched the 2020 Conducting Public Welfare Program). URL: http://www.chnmusic.org/zwhxh/202101/t20210129_527328.html (viewed on 21.07.2022).
201. 了不起的郑小瑛. (The great Zheng Xiaoying. *Riverbank Release*). 2021.11.09. URL:https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=91d7722a7239284fb01e1f6b&lemmaId=797251&fromLemmaModule=pcRight&lemmaTitle=%E9%83%91%E5%B0%8F%E7%91%9B (viewed on 21.07.2022).
202. 堂音乐课领导当学生. (Tu H. Leaders Are Students At A Music Lecture). Jiefang Daily. The SSO Archive, A3–2. 1986. February 17.
203. 卡拉扬在中国二三事. (Two or three things about Karajan in China. Diary of Fudan University Philharmonic Association). 21.04.2011. URL: https://site.douban.com/aiyuexiehui/widget/notes/2892456/note/146711159/ (viewed on 21.07.2022).
204. 郑小瑛：一个 91 岁高龄的女指挥家，为我们在国际上挣足了脸面. (Wen Mao Jiu. Zheng Xiaoying: A 91-year-old female conductor, who has made a lot of face for us internationally). 2020. URL: https://www.sohu.com/a/423882086_120565307 (viewed on 21.07.2022).

205. 伍雍谊中國近現代學校音樂教育, 1840-1949. (Wu Yongyi. School musical education in modern China, 1840-1949). Shanghai : Shanghai jiaoyu chubanshe, 1996. 180 p.

206. 蕭友梅.音樂的勢力音樂雜誌. (Xiao Youmei. The Power of Music). *Music Magazine*. 1934. № 2. P. 41-43.

207. 中国单簧管第 –人 记穆志清教授. (Xuezhi. The first person of China's clarinet: Professor Mu Zhiqing). 2009. URL: https://bbs.cnbrass.com/thread-25585-1-1.html (viewed on 21.07.2022).

208. 熊月之、张敏《上海通史：晚清文化》,上海人 民出版社,1999,第 6 卷,第 3-15 页. (Xiong Yuezhi and Zhang Min. Shanghai General History: Late Qing Cultur. Shanghai People's Publishing House). 1999. Vol. 6. P. 3-15 p.

209. 徐粵春.中国文联的五次会址变迁. (Xu Yuechun. Five changes in the venue of the Chinese Federation of Literary and Art Circles). URL: https://ent.chinadaily.com.cn/a/201906/26/WS5d12cdfca3108375f8f2c7fb.html (viewed on 21.07.2022).

210. 曾志恣.《樂典教科書》自序. []. 中國近代音樂史料匯編 (1840-1919). 1904. 張靜蔚. (Zeng Zhimin. Preface of Music Teaching Material. Compilation of Materials of Contemporary Chinese Music (1840-1949). Zhang Jingwei ed.). 1998. Beijing: Renmin Yinyue Chuban She. 125 p.

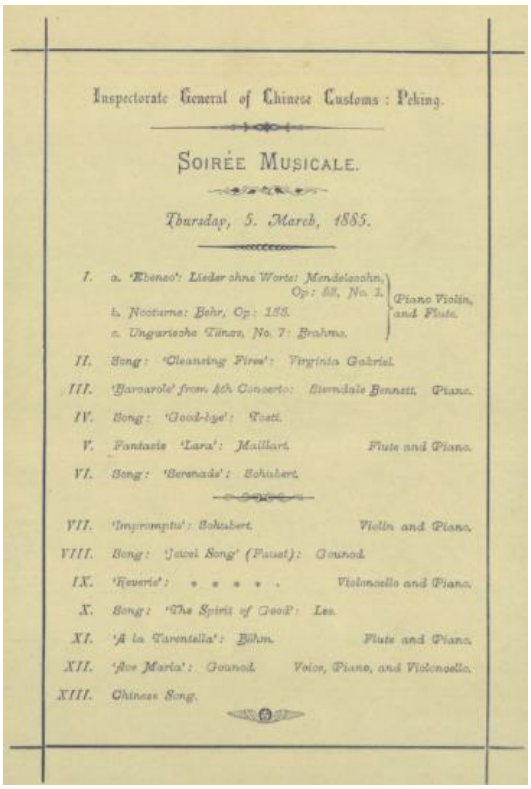
211. 编辑. 中国音协交响乐团联盟成立《中国艺术报》. (Zhang Yue. China Music Association Symphony Orchestra Alliance was established). *China Art News*. 2019. URL: http://www.chnmusic.org/zwhxh/202101/t20210129_527376.html (viewed on 21.07.2022).

212. 周 星. 文化体制改革在中国意味着什么？爱知大学. (Zhou Hoshi. What does cultural system reform mean in China? International Symposium Report. Aichi University International Center for Chinese Studies). 2008. P. 345-352. URL: http://iccs.aichi-u.ac.jp/archives/report/034/4a121f6ce7960.pdf (viewed on: 11.07.2022).

ДОДАТОК А

Малюнки і фотографії

Додаток А. Мал. 1. Марко Річчі у Шанхаї. Картина невідомого художника.



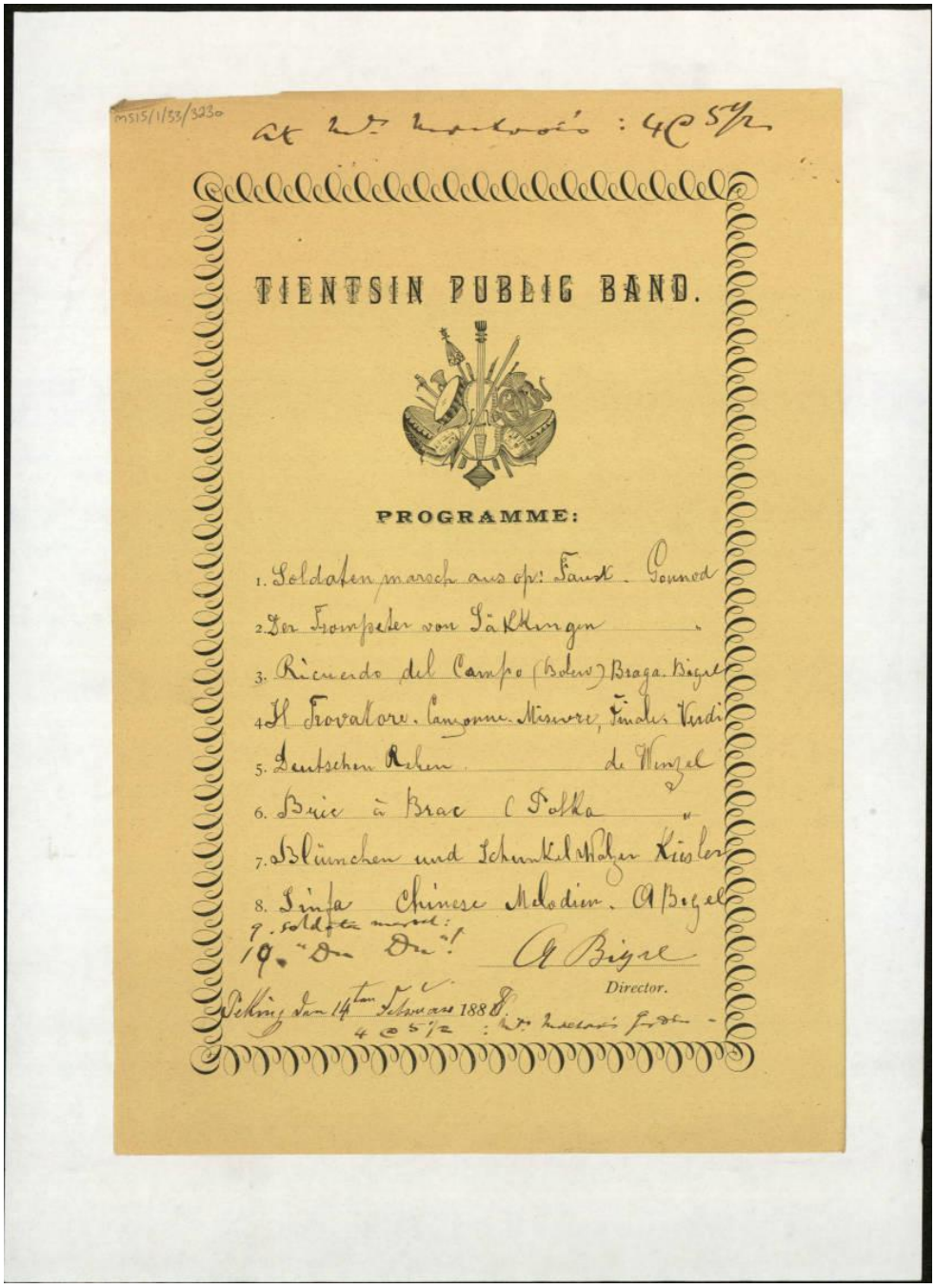
Inspectorate General of Chinese Customs : Peking.

SOIRÉE MUSICALE.

Thursday, 5. March, 1885.

I.	a. 'Ebenco': Lieder ohne Worte: Mendelssohn, Op: 53, No. 1.	Piano Violin, and Flute.
	b. Nocturne: Behr, Op: 158.	
	c. Ungarische Tänze, No. 7: Brahms.	
II.	Song: 'Cleansing Fires':	Virginia Gabriel.
III.	'Barcarole' from 4th Concerto:	Bernhard Bennett. Piano.
IV.	Song: 'Good-bye':	Tosti.
V.	Fantasie 'Lara': Maillart.	Flute and Piano.
VI.	Song: 'Serenade': Schubert.	
VII.	'Impromptu': Schubert.	Violin and Piano.
VIII.	Song: 'Jewel Song' (Faust):	Gounod.
IX.	'Reverie': * * * * * .	Violoncello and Piano.
X.	Song: 'The Spirit of Good':	Lee.
XI.	'A la Tarentella': Böhm.	Flute and Piano.
XII.	'Ave Maria': Gounod.	Voice, Piano, and Violoncello.
XIII.	Chinese Song.	

Додаток А. Мал. 2. Програма концерту 5 березня 1885 р. Колекція Р. Харта. Королівський університет Белфаста



Додаток А. Мал. 3. Програма концерту 14 лютого 1888 р. Колекція Р. Харта. Королівський університет Белфаста

Додаток А. Мал. 4. Духовий оркестр Р. Харта. Капельмейстер і перший корнетист Е.Е. Енкарнакао (в центрі). Фото із колекції Р. Харта. Королівський університет Белфаста

Додаток А. Мал. 5. Концерт Лі Делуня з Центральним симфонічним оркестром перед селянами

Додаток А. Мал. 6. Герберт фон Караян і Лі Делун під час репетиції Берлінського філармонічного оркестру. Жовтень 1979 р.

Додаток А. Мал. 7. Лекція Чжен Сяоїн про оперну музику перед виставою у Пекінському театрі Національного палацу культури

Додаток А. Мал. 8. Чжен Сяоїн із першим в Китаї молодіжним жіночим оркестром

Додаток А. Мал. 8. Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні (NCPA)

ДОДАТОК Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України

1. Кан Їнчжен. Музично-просвітницька діяльність Жана Ремюза у формуванні європейських оркестрових традицій в Шанхаї. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 1 (54). С. 91-104. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255430
2. Кан Їнчжен. Музична культура Китаю середини XX ст. в контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 52-57. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257446
3. Кан Їнчжен. Культурно-просвітницькі ініціативи Роберта Харта як каталізатор вестернізації оркестрового мистецтва Китаю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету. 2022. Вип. № 41. С. 75-81. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.548
4. Кан Їнчжен. Вестернізація музичної культури Шанхаю у другій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 42. Том 1. С. 102-108. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-12
5. Кан Їнчжен. Харбін як центр формування західноєвропейських оркестрових традицій Північно-Східного Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. № 43. Том 2. С. 10-15. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-2

Статті в іноземних наукових виданнях

6. Kang Yingzheng. Western european orchestral traditions in chinese musical culture: history and modern era. *ARJHSS*. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 67–71. URL: https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/H496771.pdf

Матеріали конференцій

7. Кан Їнчжен. Оркестрова культура Китаю в період політичних викликів і реформ XX та XXI століть. *Феномен культури постглобалізму:* зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь : МДУ, 2020. Ч. І. С. 87-91.
8. Кан Їнчжен. Симфонічний оркестр Гуанчжоу: сучасні напрямки професійного і творчого розвитку. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі.* Матеріали науково-практичної конференції (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40-42.
9. Кан Їнчжен. Симфонічний оркестр Гуйяна: шлях до визнання. *Практичні та теоретичні питання розвитку науки та освіти:* матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 30-31 липня 2021 року. Львів : Львівський науковий форум, 2021. С. 25-27.
10. Кан Їнчжен. Вестернизація музичної культури Пекіна. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали міжнародної наукової конференції,* 24 листопада 2021 р. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 52-55.
11. Кан Їнчжен. Становлення національної системи підготовки оперно-симфонічних диригентів Китаю в 1950-1960-х роках. *Сучасна наука: світові тенденції, технології та інновації*. Світова культура і міжнародні культурні зв'язки. *Всеукраїнська науково-практична конференція, м. Івано-Франківськ, 24-25 грудня 2021 р.* Херсон, 2021. С. 70-73.

Апробація результатів дисертаційної роботи

№ п/п	Тип конференції	Назва конференції	Місце і дата проведення	Тип участі
1.	І Міжнародна науково-практична конференція	Феномен культури постглобалізму	Маріуполь, 27 листопада 2020 р.	On line
2.	ІІІ Міжнародна науково-практична конференція	Практичні та теоретичні питання розвитку науки та освіти	м. Львів, 30-31 липня 2021 р.	On line
3.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі	м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.	On line
4.	XV Міжнародна наукова конференція	Китайська цивілізація: традиції та сучасність	м. Київ, 24 листопада 2021 р.	On line
5.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Сучасна наука: світові тенденції, технології та інновації	м. Івано-Франківськ, 24-25 грудня 2021 р.	On line