Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

王 培

Ван Пэй

ЕВРОПЕЙСКАЯ ФЛЕЙТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Тараева Г. Р.

Ростов-на-Дону – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..…… 3

Глава 1. Европейская флейта в китае: истоки и волюци…… 14

1.1. Краткие общие сведения об инструменте……..…… 14

1.2. Появление флейты в Китае и некоторые события истории……..…… 26

1.3. Исполнительские достижения китайских флейтистов…… 35

Глава 2. Музыка для флейты в Китае……....…… 52

2.1. Переложения для флейты зарубежного репертуара……. 53

2.2. Музыка Китая для академической флейты в национальном стиле…..…. 66

2.3. Опыты китайских композиторов с современными техниками……..… 80

Глава 3. Система флейтового образования в Китае XX–XXI веков….. 92

3.1. Флейтовое образование в Китае…….…….. 93

3.2. Истоки методических ориентиров флейтовой педагогики……..... 101

3.3. Методики и проблемы обучения на флейте в Китае…….…. 110

Заключение…….……. 129

Список литературы……..…..…… 134

Приложение 1. Нотные примеры…… 164

Приложение 2. Ссылки на аудио и видеозаписи……..…… 185

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современной музыкальной культуре Китая представлены две флейты – традиционная, насчитывающая тысячи лет, и академическая европейская. Жизнь традиционной бамбуковой флейты продолжается: она вызывает интерес и в Китае, и за пределами страны как феномен жизненности национальных традиций. История европейской флейты насчитывает немногим более столетия, однако, в современном Китае это очень распространенный инструмент, равный по популярности фортепиано и скрипке.

Ярко выраженная европеизация китайской культуры в XX–XXI веках стимулирует развитие заимствованного музыкального инструментария, что вызывает стремление более глубокого и подробного изучения его состояния и проблем. Китайские флейтисты демонстрируют убедительные успехи в отечественной и зарубежной концертной практике, в международных конкурсах. Композиторы создавали и создают произведения для этого инструмента в национальном стиле и с использованием современных языковых средств. За истекшее столетие в Китае сложилась система флейтового образования, отразившая различные европейские дидактические концепции.

Тем не менее, во флейтовом исполнительстве Китай всё же во многих аспектах уступает другим странам. В обучении игре на академической флейте явно обозначаются как несомненные достижения, так и тенденции, вызывающие критическое отношение. Один из важнейших аспектов настоящего диссертационного исследования – попытка выявить способы влияния на сложившуюся ситуацию, обозначить пути решения различных проблем. Таким образом, изучение существенных тенденций развития академической флейты в современной музыкальной культуре Китая – исполнительстве, творчестве композиторов, образовании – представляется актуальным, определяя тему настоящей работы.

Степень изученности проблемы. Становление китайского музыкове-

дения по западноевропейскому образцу начинается в середине XIX века. С этого времени ученые Китая овладевают историей и теорией европейской музыки, ее понятийным аппаратом и на этой основе создают музыковедческие труды о национальной музыке по подобию западных образцов.

Несмотря на упомянутую выше популярность академического инструмента в современном Китае, исследовательская литература по истории и теории флейты представлена скромно. Можно привести две докторские диссертации: Герке Ян Юлуня «История развития искусства игры на флейте и преподавания в Китае», выполненную педагогом Нанкинского университета искусств в 2009 году [85] и Чжу Сюэмина «Исследование развития флейтового образования в Шанхайской консерватории (1927–2007)» 2010 года [182], а также магистерскую диссертацию Хуан Ихана «Сравнение Тайваня и материковой части Китая. Десять лет развития флейты» (Шанхайская консерватория, 2016) [149]. По сравнению с российскими диссертациями, они невелики по объему и ограничиваются изложением фактов, о чем можно судить по названиям. Концептуальных соображений в них нет, сравнительные сопоставления с европейским опытом отсутствуют, как и аналитические обобщения по музыкальному материалу – приводится историческая информация. Небольшая монография «Один говорит на флейте, другой говорит о развитии искусства игры на флейте», написанная Ли Сюэцюанем в 2000 году, носит сугубо популярный характер [103].

Остальные материалы представляют собой краткие статьи информационного характера. Гао Циньпин в статье «Комплексный обзор теоретических исследований флейтовой музыки в Китае за последние годы» (2004) трактует комплексный обзор как простую рубрикацию работ [90], как и Юэ Синь в «Исследовании музыкальных произведений для флейты в Китае» (2006), перечисляющий авторов и тематику очерков [194]. Ши Сяоши в статье «Краткая история развития флейты» (2012) лаконично излагает информацию о древних разновидностях инструмента и появлении его академического типа [189]. Статья Лю Луня «Исследование развития образования в области флейтового

искусства в Китае» (2015), правда, отличается некоторой развернутостью. Автор, в отличие от приведенных выше статей, уделяет внимание подробностям формирования системы обучения – от кратких факультативных курсов в первой половине XX века до многочисленных консерваторий и университетских факультетов, возникших уже в эпоху КНР [117].

Можно еще упомянуть совсем небольшие очерки. Цинь Сюнь в «Размышлениях о современном состоянии преподавания игры на флейте» (2007) высказывает несколько критических замечаний о культе технологизма в ущерб общей музыкальной культуре [159]. У Ханлин в «Развитии музыкального искусства и преподавания игры на флейте в Китае» (2017) излагает самую общую информацию, адресуя ее студентам [143]. Ли Сяоди в статье «Религиозная философия в контексте современного музыкального творчества. – Исследование создания Чжао Цзипином “Da Jing” для флейты соло» (2018) предельно лаконично рассуждает о теме «великой чистоты» человека перед вечностью [105].

С позиций темы настоящей диссертации надо отметить довольно активный интерес китайских исследователей к общей истории музыкальных инструментов и методике исполнения на них. Это работы Цао Цзин [157], Хуан Юн [166], Чжу Сюэмин [181], Юань Юань [191], Янь Лин [195] и другие.

При написании данной диссертации прорабатывалась литература по характеристике общих проблем китайской музыкальной культуры – им посвящен ряд работ ученых второй половины XX века. Фань Цзуинь в небольшой монографии рассматривал народную музыку в сравнении с современной западной (1987), описывая ладовые особенности в соединении с тональностью и фактурные приемы фольклорного многоголосия [145]. Лян Маочунь ратовал за «пути китаизации» современной оркестровой музыки (1991), которые он видел в активном использовании фольклорных напевов [120]. Уже в 2005 году Цихун Цзюй писал о необходимости изучения китайской музыки в реалиях современности [155]. В английском сборнике «Китай и Запад – рож-

дение новой музыки» (2009), переведенном на китайский язык, коллективом соавторов изложена информация о творчестве композиторов Китая, живущих за рубежом [204]. Общие информационные материалы представлены в монографиях Ян Иньлю «Очерки по истории китайской музыки» 1981 года [196] и Ван Гуанци «История китайской музыки» 2005 года [74]. В XX столетии значителен научный вклад Сяо Юмэя, активно исследовавшего становление современной китайской музыкальной культуры. Его многочисленные теоретические труды (как и организаторская, и преподавательская деятельность) определили во многом развитие музыкальной культуры этой страны. Сяо Юмэй, в частности, рассматривал проблемы европеизации китайской музыки [139].

Определенный интерес для данной работы представили диссертации, выполненные китайскими исследователями, получившими образование в российских вузах. Лю Гэ защищала работу по специальности «Теория и методика обучения и воспитания» и рассматривала методические вопросы: «Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая» (2012) [33]. Цинь Цинь на примере трех композиторов ставил вопрос об индивидуальности стиля в контексте социально-психологических установок – «Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзуцзян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности» (2013) [62]. Дай Юй рассматривал национальную специфику на одном из важных этапов современной истории музыки – «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке ‘периода открытости’» (2017) [20]. У Ген Ир в докторской диссертации и монографии (опубликованной на русском языке) занимался анализом традиционной музыки Дальнего Востока – Китая, Кореи и Японии – в ракурсе двух систем музыкальной культуры: национальной и европеизированной [57, 59]. Взаимодействие национального музыкального своеобразия с западным опытом рассматривал Ван Ин в статье, опубликованной на русском языке [6].

В России одним из первых специальных трудов, посвященных исследо-

ванию заявленной в настоящей диссертации темы, стал иллюстрированный перевод пекинского издания «Музыкальные инструменты Китая» 1958 года [43]. Общие проблемы духовной культуры исследовал В. М. Алексеев в работе, опубликованной в сборнике статей и документов «Наука о Востоке» 1982 года [2]. Во второй половине XX века китайские музыкальные инструменты и китайская национальная музыка в самом общем плане привлекают российских музыковедов – Ф. Г. Арзаманова [4], С. А. Серова [54] и других. В нашем столетии можно отметить более активное внимание к китайской музыкальной культуре в ряде статей. А. С. Алпатова писала об авангардизме оперного театра Тан Дуна [3], О. В. Синельникова анализировала мультимедийные проекты этого, наверное, самого известного сегодня в мире китайского композитора, живущего в Америке, лауреата премий «Грэмми» и «Оскара». В. Ю. Батанов определял жанрово-стилевые ориентиры камерной музыки китайских композиторов XX века [5]. В. Е. Еремеев, А. Н. Желоховцев, Е. А. Серебряков освещали различные аспекты китайской музыки в Энциклопедии [25, 26, 53]. А. В. Новоселова анализировала роль и место китайской музыки в структуре культуры современного Китая [47], С. В. Савенко выявляла достижения китайской системы музыкального образования [52], С. И. Хватова совместно со своей китайской аспиранткой Ди Шуай наблюдали возрождение в концертной жизни традиционной бамбуковой флейты [23].

Разным общим вопросам флейтового искусства посвящен ряд российских диссертационных исследований: В. П. Иванова «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» [28], В. П. Давыдовой «Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты» [18], В. А. Захаровой «Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития» [27], И. А. Мутузкина «Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло» [46].

Как видно из данного краткого обзора литературы, несмотря на упомянутую выше популярность академической флейты в современном Китае,

научная литература по истории и теории развития инструмента представлена недостаточно. Данная диссертация претендует на восполнение этого пробела.

Объектом исследования является флейтовое искусство Китая.

Предмет исследования – особенности становления и развития искусства игры на европейской академической флейте в XX–XXI веках в Китае в рамках разных национальных традиций и направлений в исполнительстве, композиторском творчестве, систем образования.

Цель исследования – создание целостной картины бытования академической европейской флейты в Китае.

Для достижения указанной цели в диссертационном исследовании решаются следующие **задачи**:

– освещается история появления европейской флейты в Китае;

– выявляются основные тенденции развития флейтового искусства в стране;

– характеризуются достижения исполнительства китайских флейтистов;

– анализируется творчество композиторов Китая для флейты в разных стилевых концепциях;

– раскрывается многоликая панорама обучения на флейте в Китае, истоки разнообразных педагогических ориентиров и установок.

Материалом исследования послужили, прежде всего, нотные тексты музыкальных произведений для флейты китайских композиторов. В данной работе анализируются художественно значимые сочинения в трех жанровых плоскостях: различные типы обработок национальных напевов и инструментальных пьес, оригинальные произведения национальной стилистики, флейтовый репертуар, отражающий современные композиторские техники, новый музыкальный язык XX века. В их числе первые пьесы для флейты: «You si», Хэ Лютина (1937), сочетающая пентатонику с тональностью, «Флейта пастушка» для флейты соло (1951), представляющая адаптацию изящной фортепианной пасторальной пьесы Хэ Лютина по национальным напевам провинции Цзянань, сделанную Ли Хуанчжи, «Ностальгия» Ма Сыюнь, написанная

в 50-х годах специально для учебной практики, с очень характерной трактовкой китайской пентатоники в европейской тональности. Критерием отбора для анализа оригинальных произведений китайских композиторов для флейты служило их широкое распространение в учебной и концертных практиках, включение в репертуар выдающихся артистов.

Характерным образцом для подробного анализа послужило одно из самых «классичных» произведений Хуан Хувэя «Солнечный свет сияет над горой» (1963) с богатым этническим колоритом ярко синкопированных напевов Синьцзяня и сложнейшими европейскими фактурными приемами в партии фортепиано. Помимо произведений «Сяо и барабан на закате» Тань Мицзы (1980) и «Танцевальная поэма» Хуана Аньлуня (1981), в которых использован более современный музыкальный язык и композиторские приемы, специальное внимание уделено произведениям для флейты с использованием додекафонной техники. Это «Da Jing» Чжао Цзипина (2000) с симбиозом тональности и атональности и оригинальная по их сочетанию сюита «Звуковые волны из полуночи» Мао Юйсюаня (2021), отмеченная множеством призов.

Материалом для данного диссертационного исследования служили также различные документальные свидетельства об историческом процессе становления и развития флейтового искусства: программы концертной практики, аудио и видеозаписи выдающихся флейтистов (CD диски и обширные материалы в Интернете), критические публикации и интервью в прессе. Для характеристики системы флейтового образования в Китае, помимо фактической информации, использовались учебные пособия и теоретические труды известных китайских педагогов. Это работы ветерана, профессора флейты, декана музыкального факультета Китайского университета Гонконга Лю Янцзяна, профессора, заведующей кафедрой Уханьской консерватории музыкального критика и обозревателя ряда газет Сюй Гэ, первого преподавателя флейты Нанкинского института искусств (с 1960 года) Чжана Чжихуа, профессора Сианьской консерватории композитора Гао Циньпиня, профессора Тяньцзиньской консерватории Ли Сяоке.

Методологическую основу настоящей диссертации составляет исторический метод, задействованный при освещении событий концертной жизни, становления системы обучения, культурного контекста композиторского творчества. В анализе конкретных композиторских опусов и роли мирового опыта в китайском образовании использовался также компаративный метод для сравнения с зарубежной практикой (в частности, материалов, полученных автором во время обучения за границей – в Белоруссии и России).

Научная новизна исследования заключается в том, что в данной работе впервые в российском и китайском музыковедении представлена полно и детально история существования европейской академической флейты в музыкальной культуре современного Китая; подробно освещено творчество китайских композиторов для академической флейты, проанализированы сочинения, неизвестные русскому слушателю и не фигурирующие, несмотря на свою художественную ценность, в учебном репертуаре российских учебных заведений; изучены особенности китайской флейтовой системы образования, существенно отличающейся по многим показателям от российской. Помимо этого высказаны критические соображения о подходах к обучению на флейте в китайских музыкальных учебных заведениях всех звеньев образовательной системы и сформулированы актуальные задачи и принципы построения актуальной образовательной модели.

Положения, выносимые на защиту:

1. Академическая флейта за краткий период исторического развития в Китае становится распространенным и популярным инструментом; флейтовое искусство демонстрирует высокий уровень исполнения, значительное в художественном отношении творчество, эффективную систему обучения игре на инструменте.

2. Особенностью образовательной системы является чрезвычайно активная исполнительская практика педагогов, преподающих игру на флейте. Их отличает многократное участие в отечественных и международных конкурсах, интенсивная работа в оркестрах и камерных инструментальных кол-

лективах, постоянные выступления соло и с оркестром, очень разнообразными по репертуару программами, интенсивная гастрольная деятельность в стране и за рубежом.

3. Широкое распространение в творчестве композиторов Китая для флейты жанра переложений, адаптаций китайских напевов и инструментальных пьес вызваны дефицитом отечественного репертуара на определенном этапе развития.

4. Творчество китайских композиторов для флейты демонстрирует современные композиторские техники в оригинальной форме взаимодействия с национальными ладовыми, ритмическими, фактурными системами.

5. Разнообразие ориентиров во флейтовой педагогике современного Китая обусловлено влиянием выдающихся исполнителей из различных стран Европы и США, широко распространенной практикой концертных гастролей, мастер-классов и учебных курсов на протяжении всей истории и по настоящий день.

6. В обучении игре на флейте во всех образовательных звеньях проявляются тенденции, вызывающие критические соображения. Это имитация в интерпретации авторитетных исполнений, доступных в аудио и видео записях; стереотипность музыкального интонирования в силу трудности понимания интонационной системы европейских языков; недостаточность общей художественной эрудиции; скупой музыкально-слуховой багаж обучающихся; ярко выраженная направленность обучения на приобретение навыков игры на флейте при дефиците установки на развитие профессиональной музыкальной культуры.

Теоретическая значимость исследования заключается в представлении полной картины существования европейской академической флейты в Китае, логики ее эволюции. Концепция взаимодействия в музыке для флейты национальной и европейской стилистики актуальна для дальнейшей разработки проблемы стилевого плюрализма в восточных художественных культурах. Принципы характеристики возникновения и развития флейтового искус-

ства в различных пластах музыкальной культуры Китая могут быть использованы для построения теоретической модели изучения жизни европейского инструментария в неевропейских странах. Анализ активной исполнительской жизни китайских преподавателей флейты разных поколений в стране и за рубежом может послужить дальнейшему сравнительному изучению этой позиции в характеристике педагогического статуса в различных странах Востока и Запада. Перспективным в изучении ориентиров педагогики неевропейских стран представляется подробное освещение содержания и уровня активности гастрольной жизни, мастер-классов выдающихся зарубежных исполнителей.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов в учебных дисциплинах музыкального колледжа и вуза: истории исполнительского искусства для студентов оркестровых факультетов и отделений, истории восточных музыкальных культур. Материалы настоящей диссертации могут фигурировать также в темах курсов, посвященных внеевропейским культурам, включенных в программу немузыкальных учебных заведений, способствовать развитию общего представления молодежи разных специализаций о музыкальной культуре Китая.

Степень достоверности и апробация результатов работы. Достоверность результатов данной диссертации обеспечивается опорой на теоретические и методологические положения, разработанные в трудах авторитетных отечественных и китайских музыковедов. Апробация исследования осуществлялась в рамках обсуждений на заседаниях кафедры теории музыки и композиции в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и выступлениях на трех научных конференциях: «Проблемы синтеза искусств в современной культуре» (РГК им. С. В. Рахманинова, 2022); «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» (Таганрог, Институт имени А. П. Чехова, 2022); «Рахманинов в культуре России» (РГК им. С. В. Рахманинова, 2022).

По теме диссертации опубликовано 12 научных статей, из них 3 – в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образова-

ния РФ. Диссертация рекомендована к защите кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, трех глав (девяти параграфов), заключения и двух Приложений. Список литературы включает 215 наименований.

ГЛАВА 1
ЕВРОПЕЙСКАЯ ФЛЕЙТА В КИТАЕ: ИСТОКИ И ЭВОЛЮЦИЯ

Европейская академическая флейта начинает активно внедряться в музыкальную культуру Китая фактически в конце XIX – начале XX веков; сегодня это очень распространенный и популярный в стране инструмент. В китайской музыкальной культуре по-прежнему живет и традиционная бамбуковая флейта – она насчитывает тысячи лет.

Жизнь европейской флейты в современном Китае очень интенсивна, и важно рассмотреть ее в разных аспектах. Одним из самых существенных для наблюдения можно назвать пласт музыкальной культуры, связанный с презентацией флейты в концертном исполнительстве. В параграфах данной главы, помимо краткой общей характеристики истоков и начала истории инструмента, освещается система мероприятий в Китае с представлением флейты. По мнению автора, интерес представляет не просто описание событий и акций, но их участники. Предпринимается попытка проследить работу опытных и молодых музыкантов в симфонических оркестрах, их выступления с сольным репертуаром и с оркестром, исполнительские успехи китайских флейтистов XX-XXI веков в отечественных и международных конкурсах. Особое внимание уделено китайским конкурсам и фестивалям.

1.1. Краткие общие сведения об инструменте

Когда речь заходит о флейте, многие имеют в виду древний инструмент, сделанный из кости зверя с пробитыми отверстиями. Этот музыкальный инструмент прошел долгий путь эволюции. Костяные флейты древних времен были разных типов, о чем свидетельствуют найденные археологами экспонаты, бережно хранящиеся в музеях.

Мир флейты исключительно многообразен. Насчитывается более тридцати видов и разновидностей данного музыкального инструмента; сегодня их производят на территории 48 стран мира. Флейта, может быть изготовлена из более ста видов различных материалов, среди которых золото, серебро, платина, горный хрусталь, медь, кости животных, стекло, пластик и даже шоколад. И все эти инструменты, независимо от разных видов «плоти» звучат очень красиво.

В данном параграфе кратким обзором освещена история возникновения инструмента и основные факты его существования уже в академической форме со времен Средневековья в странах Западной Европы. Это представляется важным для сравнения с краткой жизнью европейской флейты в Китае (ее обзор приводится во втором параграфе) и темпами ее эволюции, ролью в музыкальной культуре, масштабом достижений. В представленном материале не заявлено научной новизны, оригинальных концептуальных поворотов в его изложении. Вместе с тем, концентрация информации в сочетании с лаконизмом изложения объясняется, по мысли автора, необходимостью обязательной вооруженности этими сведениями для сравнения с историей флейты в культуре Китая.

Флейта (Flute) издавна считалась инструментом, созданным мифическими героями. Первые сведения о нем появились в египетских, греческих, индийских мифах и легендах. В качестве примера может служить серия гравюр, выполненных на дереве швейцарским художником Тобиасом Штиммером (Tobias Stimmer, 1539-1584). На одной из них изображена античная женщина, играющая на флейте – упоминание о ней приводит немецкий писатель Иоганн Баптист Фихарт (Johann Baptist Fischart, 1545-1591 гг.).

Информация о древних образцах инструмента исходит из Египта – в саркофагах и гробницах около 4 тысяч лет до н. э. часто встречается изображение флейты. Очевидно, этому инструменту египтяне оказывали особое почтение. В Древнем Египте бытовали два типа флейты – вертикальная и горизонтальная: вертикальная называлась «mem», а горизонтальная «sebi». Имен-

но горизонтальный тип древнеегипетской флейты стал прообразом современного инструмента. Самая маленькая флейта в мире называется «пикколо» и имеет длину 32 мм. Она использовалась, в основном, пастухами и была придумана ими же; вырезалась из тростника и других подручных средств.

В 2012 году в пещере Hochle-Fels на юго-западе Германии исследователи обнаружили самые ранние образцы древней флейты [85]. Ученые предполагают, что эти инструменты бытовали примерно в период от тридцати пяти до сорока тысяч лет назад. Такого рода флейта изготавливалась из костей медведя либо мамонта. В Китае была создана костяная флейта «цзяху» [177] в период от семи до девяти тысяч лет назад, а флейте из кости северного оленя в Австрии около девятнадцати тысяч лет. Все флейты того периода изготавливались из костей животных. Возраст самой древней флейты, обнаруженной в Китае, датируется примерно девятью тысячами лет. Изготовлена она была из птичьих костей, а именно, из кости журавля. Известно, что люди той эпохи могли играть на ней не только отдельные звуки, но и протяженные мелодии.

Существует множество легенд о флейте; согласно одной из них, изобретателем этого инструмента считается бог Озирис (Osiris). Близкие соседи египтян греки во многом опирались на египетское наследие в области музыкального искусства. В древней Греции известен духовой инструмент типа флейты, который называли авлосом («aulos»). Его создание приписывали царю Мидасу; позднее он обрел популярность у римлян. В Греции существовала также сиринкс (syrinx) – многоствольный инструмент, называемый «флейтой Пана».

В Испании, Франции и Великобритании во времена неолита, а также в бронзовом и железном веках для создания всех видов духовых инструментов использовались кости животных. На этих инструментах возможно исполнение современной музыки, однако отнести их к классическому типу духовых инструментов нельзя.

С развитием цивилизации музыкальные инструменты из костей стали постепенно исчезать – их место заняли деревянные флейты. В привычном для современного человека виде инструмент появился в XII веке. В Средние века слово «флейта» стало обобщенным названием духовых инструментов, среди которых сама флейта и кларнет. Они звучали в танцах крестьян и в церемониях знати; наибольшей популярностью пользовалась эстампида (франц. estampie, лат. stantipes), представляющая инструментальные переложения песен для танцев. В рукописях XIII века сохранилась информация о немецких трубадурах, которые исполняли мелодии на флейте в унисон с пением или сольно.

Кларнет recorder (английский), flute douce (французский), flaute dolce (итальянский) – названия прямой флейты. Слово «recorder» впервые появилось в литературе в 1388 году – тогда оно употреблялось как обозначение вертикальной флейты, которая уже была распространена с XII века. Именно кларнет из дерева (в наше время этот инструмент изготавливают из пластика) многие музыковеды называют родоначальником современной флейты. В средние века одну из разновидностей флейты называли «фистула» («fistula). В эпоху средневековья конструкция этих инструментов была очень проста, однако позже инструменты начали активно модернизироваться.

По сравнению с эпохой античности в средневековой музыке, будь то танцы крестьян или торжественные церемонии знатных персон, использовался гораздо больший арсенал музыкальных инструментов, в том числе духовых. В то время никто не создавал произведения специально для духовых инструментов, поэтому исполнители сами перекладывали песни и танцы для своего инструмента.

Немецкий музыкант Себастьян Вирдунг (Sebastian Virdung) в 1511 году в «Musica and Ausgezogen» приводит информацию об инструменте, у которого были три регистра; играть на нем надо было правой рукой. Французский флейтист Жак Оттетер (Jacques Hotteterre) гораздо позже, в 1707 году, опуб-

ликовал книгу «Принцип поперечной флейты», указав, что на инструменте необходимо играть левой рукой [85].

В эпоху Возрождения во Франции этот инструмент претерпел важные изменения. Французская семья От Тейлор (Haut Taylor) успешно выпустила первую флейту, вошедшую позднее в историю как «baroque flute» (барочная флейта).

На фреске «Вознесение Девы Марии» в Риме, написанной примерно в 1489 году, изображены цитра («zithor») и флейта. Это одноручная флейта, вторая рука может быть задействована для игры на другом инструменте. Такого типа инструмент бытовал на юге Франции и Испании до XVIII века. В Англии одноручный инструмент использовался следующим образом: музыкант играет одной рукой на этом инструменте, другой на барабане.

Так как флейта в этот период была сделана из цельного куска материала (не разделенного на три части, как в конструкции более позднего образца), ее невозможно было настроить; из-за этого изготавливали большое количество флейт, предназначенных для извлечения звуков разной высоты. Таким образом, в 1576 году в Штутгарте в некоторых придворных оркестрах использовали около тридцати пяти видов флейт. Горизонтальный тип конструкции в те времена не практиковался.

Флейта XV века была примитивной конструкции: звук был грубым, а диапазон слишком маленьким. Такие дефекты обрекали инструмент на малую популярность, а так же на отсутствие к ней интереса со стороны историков музыки. В конце XV столетия структура инструмента оставалась крайне простой: флейта состояла из цилиндрической трубки с пробкой на одном конце, клапаном для выдувания и шестью отверстиями. В это время флейта все еще являлась инструментом для исполнения вокальной музыки, поэтому мастера-изготовители создавали три разных размера инструмента, которые соответствовали трем вокальным регистрам. Кроме того, флейта использовалась для исполнения маршевой музыки. В качестве сольного инструмента она не выступала – это было связано с невозможностью качественного кон-

троля над звуковысотностью во время игры в силу неравномерной толщины трубки. Позже флейта была модернизирована: ее стали изготавливать с разной длиной основной части и головки, чтобы исполнитель мог корректировать высоту звучания.

И кларнет, и флейта относятся к семейству флейт. Самый ранний среди всех сохранившихся кларнетов в мире был найден в Дордрехте в Нидерландах, отсюда название «Дордрехт кларнет». Предполагается, что он был создан в XV веке, в настоящее время хранится в городском музее Гааги в Нидерландах.

Произведения фламандского мастера Алессандро Агриголы (Alexander Agricola), созданные в 1529 году, написаны для трех разных по размеру флейт. Каждая из них имеет диапазон три октавы, одна из флейт играет на октаву выше, чем написано в тексте, две другие исполняют тем временем свои партии. В 1681 году флейта с диапазоном 2,5 октавы (d^1-g^3) впервые в истории вошла в состав оперного оркестра. Благодаря широкому диапазону и особой тембровой выразительности, флейта вскоре стала серьезным конкурентом кларнета (флейты вертикального типа).

Один из самых выдающихся немецких музыкантов – Михаэль Преториус (Michael Praetorius, 1571-1621), теоретик музыки, композитор и органист. В начале XVII века в книге «Театр музыкальных инструментов» («Theatre of instruments», 1618-1619 гг.) он подробно описал флейты, используемые в ансамбле – теноровую (c^1-d^3) и баритоновую (f-g^2) флейты, а так же басовую (c-d^2).

На рубеже XVI-XVII веков произошла крупная реформа в строении духовых инструментов – благодаря их характерному звучанию, композитор мог создавать яркие образы в опере. В то время оркестр можно было услышать не только в театре, но и в церковной музыкальной среде, и даже в эти оркестры уже входили духовые инструменты.

В середине XVII века произошло несколько серьезных изменений в производстве флейт – в результате этих изменений был сформирован прото-

тип современной флейты. Корпус, который ранее был цельным, стал состоять из трех частей, были скорректированы звуковые отверстия и добавлена механическая кнопка. Модифицированная флейта стала более стабильной в разных звуковых регистрах, звук стал более привлекательным, процесс исполнения стало легче контролировать. Благодаря этим изменениям, флейта постепенно из оркестрового превратилась в сольный инструмент. Этот вариант флейты покорил общество, стимулируя проведение публичных платных концертов, стала набирать обороты продажа музыкальных инструментов, а так же нот произведений для флейты.

Пьетро Антонио Ротари (Pietro Antonio Rotari, 1707-1762) – выдающийся итальянский художник эпохи рококо. Он известен своей иллюстрацией «Девочка с книгой» на обложке Сонаты для флейты И.С. Баха, которая была позже опубликована с этой гравюрой. Другое интересное изображение создано немецким художником романтизма Адольфом фон Менцелем (Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, 1815-1905) – король Пруссии Фридрих II Великий, играющий на флейте во дворце Сан-Суси. В старинной Национальной художественной галерее в Берлине хранится информация о том, что Фридрих Великий часто фигурировал на картинах художников-современников. Он был известен тем, что любил играть на флейте и часто выступал на концертах. Это говорит о том, что флейта была весьма популярна в эпоху барокко и классицизма и стала неотделимой частью музыкальной культуры этого периода.

Эпоху барокко принято считать золотым периодом в истории развития флейтовых школ Германии, Австрии. С конца XVII до середины XVIII века многие писали музыку для флейты (сонаты, концерты, сюиты) и использовали инструмент в операх. Главные фигуры композиторов: А. Вивальди в Италии, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Г. Ф. Телеман, И. Квантц в Германии. Во Франции этого периода при правлении короля Людовика XIV дворянское общество все больше увлекалось флейтовой музыкой – в итоге Франция приобрела статус «страны флейт». Создателем французской флейты стал Ми-

шель Блаве (Michel Blavet, 1700-1768). Талантливый исполнитель солист и оркестрант, он был также знаменитым композитором. Многочисленные сонаты, менуэты, дуэты и другие сочинения М. Блаве были простыми в расчете на популярность у концертной публики.

Впоследствии знаменитый прусский композитор и флейтист Иоганн Иоахим Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697-1733) представил М. Блаве ко двору, для службы монарху, но амбициозный музыкант отклонил любезное приглашение принца Пруссии. Среди многих учеников Кванца был и Феликс Po (Felix Rault, 1736-1800), который впоследствии стал преподавателем знаменитого Иоганна Вундерлиха (Johann Georg Wunderlich, 1755-181), а позже – первым профессором-флейтистом в Парижской консерватории, основанной в 1795 году.

И. Кванц играл на духовых инструментах с 1718 года: сначала в небольшом оркестре на гобое, позже начал изучать флейту самостоятельно, а затем учился у знаменитого флейтиста Пьера Габриэля Буффардена (Pierre Gabriel Buffardin;, 1689-1768). И. Кванц создал около 400 произведений для флейты и более 200 для других инструментов. Кроме того, ему принадлежит «Пособие для флейтистов», которое стало первым западным учебником, посвященным духовому инструменту. Его стиль игры, по высказываниям современников был, с одной стороны, спокойным, даже скромным, с другой – очень красочным и выразительным. Кванц работал также над улучшением строения флейты, тем самым доказав свою важную роль в истории развития инструмента. Германия стала главным центром его развития, поэтому возникло определение «немецкой флейты».

Начиная с XVIII века, флейта пользовалась такой любовью современников, что стала неотъемлемой частью их жизни. Играть на флейте стало признаком хорошего воспитания и высокого положения в обществе.

Георг Филипп Телеман (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) еще ребенком играл на самых разных инструментах, в том числе, на флейте. Он создал множество произведений для этого инструмента, среди которых сольные

пьесы, дуэты, трио, квартеты, фантазии-соло, концерты сольные и ансамблевые. Среди основных произведений: 12 сольных фантазий, сюита, опусы 2, 5.

Непревзойденный мастер эпохи барокко Иоганн Себастиан Бах (1685-1750) охватил в своем творчестве почти все существующие музыкальные жанры. Работая всю жизнь, в основном, органистом, он создал 10 сонат для флейты, среди которых трио-сонаты и сонаты для флейты и клавесина: g-moll BWF 1021; h-moll BWF 1030; e-moll BWF 1031; A-dur BWF 1032; G-dur BWF 1038; G-dur BWF 1039. У И. Баха есть также сольные сонаты (C-dur BWF 1033; e-moll BWF 1034; E-dur BWF 1035). Соната для флейты h-moll – единственная среди флейтовых соната с монограммой Баха. Она демонстрирует высочайший уровень композиторского мастерства Баха и считается классическим произведением во флейтовом репертуаре.

Антонио Вивальди (1678-1741) – известный итальянский композитор и скрипач, ошеломляющий объемом созданных им произведений. Он писал вокальную, инструментальную, оперную, религиозную музыку, создал духовный концерт. Среди его более 500 концертов (из них около 350 сольных) – более половины скрипичных, остальные для таких инструментов как флейта, флейта-пикколо, гобой, труба, туба и т. п. Он был первым композитором, создавшим концерт для флейты в 1727 году – этот первый в истории флейтовый концерт ор. 10 был опубликован. Всего для флейты у А. Вивальди 6 концертов: «Буря в море», «Ночь», «Щегол», концерты g-moll, F-dur, G-dur.

Барочный период – крайне важная веха в истории искусств, переходный этап от Возрождения к классицизму. Именно в эпоху барокко заметно расширились тембровые возможности флейты, улучшилась чистота интонации, увеличился диапазон – это заложило основу для дальнейшего развития инструмента.

В период классицизма среди наиболее значимых произведений для флейты стоит отметить Концерт D-dur Йозефа Гайдна (1732-1809), который до наших дней считается образцом классицистского флейтового концерта.

Автор широко известного Концерта для флейты D-dur Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) относится к выдающимся композиторам эпохи классицизма и является, наверное, самым известным музыкантом в западной истории музыки. Флейта не была особо почитаемым инструментом Моцарта, однако он создал для нее очень удачные произведения, хотя и в не очень большом количестве. Будучи двадцатилетним юношей, он написал Концерт для флейты и струнного квартета D-dur KV 285, позднее – Концерт для флейты и арфы C-dur KV 299, Концерты для флейты KV 313, KV 314 и KV 315. Кстати, концерт D-dur изначально был написан для гобоя. В 1791 году тридцатипятилетний Моцарт создал «Токкату и рондо» KV 617 для флейты, гобоя, альта и виолончели. Все эти произведения очень яркие, они вызывают у современных слушателей заслуженный интерес.

В век романтизма можно отметить значительный скачок в развитии исполнительства на флейте, флейтовой педагогики (появление учебных пособий и многочисленных руководств), а также интерес к инструменту композиторов, многопланово раскрывающих его выразительные особенности.

Самой значительной фигурой в области игры на флейте в XIX веке исследователи называют Теобальда Бёма (Theobald Böhm, 1794–1881), много и с успехом гастролировавшего в Европе. Он сделал в 1832 году новую модель, снабженную кольцевыми клапанами, и усовершенствовал ее (1846-1847), раздвинув звуковой диапазон инструмента до трех полных октав. На флейте Бёма возможно исполнять любые технические сложности. Он – автор многих известных сегодня сочинений (в их числе 24 этюда-каприччио) и учебных пособий для флейты. Одним из первых на флейте Бёма играл Ричард Д’Ойли Карт (Richard D’Oyly Carte, 1844–1901), английский театральный антрепренер и композитор, автор двух песен с облигатной партией флейты («The Setting Sun», «Wake, Sweet Bird»).

Можно назвать несколько известных флейтистов эпохи романтизма. Это итальянец Джулио Бриччальди (Giulio Briccialdi, 1818-1881), много концертировавший и сочинявший музыку для флейты. Во второй половине XIX

века выдающимся французским флейтистом был Клод Поль Таффанель (Klod Paul Taffanel, 1844-1908), сопровождавший К. Сен-Санса в гастролях по России, вызвав высокую оценку П.Чайковского. В 90-е годы К. Таффанель возглавлял кафедру флейты и руководил оркестром Парижской консерватории; он – он автор учебника «Полный метод игры на флейте». Сочинял Таффанель также музыку: его Большая фантазия, Фантазия на темы из оперы К. Вебера «Вольный стрелок», Квинтет для духовых инструментов в наши дни входят в учебный репертуар. Для К. Таффанеля писали многие композиторы его времени.

Еще одно имя романтической эпохи – австро-венгерский флейтист и композитор Альберт Франц Допплер (Albert Ferenc Doppler, 1821–1883), основатель первого венгерского симфонического оркестра. Играл на флейте в дуэте со своим братом Карлом. С 1858 года он был ведущим флейтистом, позднее главным дирижёром Венской оперы, несколько лет профессором Венской консерватории по классу флейты. Допплер – автор сочинений в разных жанрах, в числе которых для флейты концерты и пьесы, обработки венгерских напевов.

Известно, что Гектор Берлиоз учился играть на флейте (по пособию известного флейтиста Ф. Девьена) и в юношеские годы занимался преподаванием игры на флейте. Его интересовали теоретические проблемы конструкции инструмента, и он дал им подробное описание в своих «Мемуарах».

Технические усовершенствования и развитие исполнительской практики вызывали в XIX веке устойчивый интерес композиторов к флейте и в сольных жанрах, и в оркестровой музыке. Сочинения Франца Шуберта, Карла фон Вебера, Джоаккино Россини, Антонина Дворжака, Габриэля Форе хорошо известны современному флейтисту. Еще одно важное имя – Карл Рейнеке (Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824–1910), знаменитый в свое время «грациозный исполнитель Моцарта». Руководитель Лейпцигского оркестра Гевандхауз и профессор Лейпцигской консерватории также сочинял музыку – он автор сонаты «Ундина» для флейты, Баллады для флейты и фортепиано.

Интересно упомянуть французского композитора-женщину, пианистку Сесиль Шаминад (Cécile Chaminade, 1857-1944), талант которой отмечали Ж. Бизе, К. Сен-Санс. Ей принадлежит Концертино для флейты, созданное уже в начале нового столетия.

В XX веке начинается интенсивное развитие национальных школ разных европейских стран, до этого не очень знакомых с флейтой: Венгрия, Испания, Польша, Россия, Румыния и др. И каждая флейтовая национальная школа отличалась своими особенностями. К созданию произведений для флейты обращаются многие композиторы. Во Франции написана Франсисом Пуленком широко известная сегодня Соната для флейты и фортепиано. Любопытная композиция создана Альбером Русселем – Сюита для флейты и фортепиано «Игроки на флейте», состоящая из четырех портретных зарисовок (исторические знаменитости, играющие на флейте – Пан, Кришна, Титр, Месье де ла Пежоди[1]). Андре Жоливе, Жаку Иберу, Анри Томази принадлежат концерты для флейты; знаменита своим начальным упоительно нежным флейтовым соло симфоническая поэма Клода Дебюсси «Послеобеденный отдых фавна».

В XX веке флейтовое исполнительство развивается стремительно – оно будет освещено более подробно далее.

Резюмируя данный параграф, необходимо отметить богатую событиями историю развития европейской флейты. Она интересна и сама по себе, но имеет особый смысл более или менее подробное представление о ней в связи с объяснением достижений флейтового искусства в Китае, воспринявшего многие важные черты и воплотившего существенные европейские завоевания.

[1] Месье де ла Пежоди – персонаж любимого А. Русселем романа Анри Ренье «Грешница», эффектный флейтист, которого больше интересует погоня за женщинами, чем игра на инструменте.

1.2. Появление флейты в Китае и некоторые события истории

Прошло немногим более ста лет с момента появления флейты в Китае – это произошло в конце XIX – начале XX веков. После основания Китайской Народной Республики искусство игры на флейте стало активно развиваться. Исполнители–флейтисты и преподаватели игры на инструменте со всего мира оказывали влияние на развитие флейтового искусства в Китае. Они привозили в «Поднебесную» не только передовые достижения исполнительского искусства и преподавания игры на флейте, но и произведения для этого инструмента, которые ранее были неизвестны китайской аудитории. После этого музыкальное искусство в стране переходило на новый уровень развития. Во времена активного экономического и культурного взаимодействия между странами всемирно известные флейтисты из разных стран читают лекции и дают концерты в Китае. Китайские исполнители, в свою очередь, активно посещают Европейские страны и Соединенные Штаты Америки ради возможности живого общения с музыкантами других стран и культур, обмена опытом и обучения. Благодаря этому искусство игры на флейте в Китае достигло значительных успехов.

По мере повышения экономического уровня Китай активно движется в сторону гармоничного процветающего общества, стремящегося к демократии, свободе, равенству, справедливости и верховенству закона («The Belt and Road» – «Один пояс, один путь»). Решив проблему первостепенных потребностей общества, государство начало вплотную заниматься вопросами развития культуры и искусства. Пропагандируя национальную состоятельность и культурную самобытность, Китай обрел признание всего мира как государство, обладающее своими культурными ценностями. Китайская нация сохранила свои уникальные черты, характеризующие ее во все времена существования китайской цивилизации, но также впитала культуру других

стран и народов («Going global» – «Становиться глобальным»)[2]. В наше время Китай переживает период бурного непрекращающегося обмена, смешения, а порой, и противостояния различных культурных веяний. Проявлением этого стали постоянные выезды в разные страны китайской молодежи (среди которой и автор данного исследования) ради изучения передовых достижений всего мира в той или иной области знания, обучение за границей.

В данном параграфе кратко очерчены основные факты из истории инструмента в Китае с древних времен, прослежено развитие европейской флейты от истоков до наших дней. Обзор появления флейты и описание важных событий ее «китайской» истории предприняты для более четкого представления о том, какие события и обстоятельства способствовали появлению и достижению популярности инструмента в стране.

В музыкальной культуре современного Китая, как уже было упомянуто, существуют две разновидности инструмента флейты – традиционная и европейская академическая. Сравнительному анализу их специфики, представления в концертной жизни и образовании, композиторского творчества посвящена кандидатская диссертация китайского автора Лян Ицэнь, выполненная в России [36].

В Китае, как гласят легенды, флейта появилась более двух тысяч лет назад, в период Воюющих Царств (V-III вв. до н. э.). Согласно существующим источникам ее создал Лин Лунь (Ling Lun). Она была найдена недалеко от уезда Суй провинции Хубэй. Также существовала флейта времен династии Хань, которая была обнаружена во время археологических раскопок могильника Мавандуй на территории восточного пригорода современного города Чанша (провинция Хунань) [100]. Ранее ее называли «горизонтальным дуновением».

[2] «Going global» (англ. становиться глобальным) – стратегия выхода Китая на глобальный уровень.

Существовало несколько исторических прототипов современных традиционные инструментов. Это «сяо» (пиньинь – xiāo), называемая также «дунсяо» – бамбуковая флейта, используемая сегодня в сольной и ансамблевой исполнительской практике. Название ее – звукоподражательного характера – возникло еще до императорской династии Тан (VII-X вв.); в то время «пайсяо» была многоствольным инструментом, видимо, подобным греческой «флейте Пана» (одноствольные флейты назывались просто «ди»). Сохранились несколько подлинных версий XVI-XVII веков и достаточно много экземпляров такого типа XIX столетия. Ряд исследователей считают сяо одним из древнейших в мире инструментов из кости, существующим более семи тысяч лет; некоторые ученые относят появление сяо к временам династии Хань (III в. до н. э.). Если принять во внимание древние изображения на гадальных костях, упоминания о флейтах «янь» и «гуань» относятся к XIV в. до н. э. В исторических источниках существует упоминание о вертикальной флейте «чиба».

Появление в Китае инструмента современного вида относят к XVII веку, оно тесно связано с созданием оркестров западного типа. После отмены 100-летнего ареста на торговлю морской продукцией[3] в Китае восстановился культурный обмен с западными музыкантами и торговля западными музыкальными инструментами. Европейская музыка, в том числе, и флейтовое искусство, европейские музыкальные инструменты начали активно распространяться в Китае.

При дворе императора Канси (Kāngxī, 1654-1722) был небольшой оркестр. Первый оркестр западного типа в Китае, согласно историческим сведениям, был организован императором Цяньлуном[4] в 1742 году. Его дед им-

[3] В 1646 г. был объявлен «морской запрет» (также известен как «запрет на океан»), который представлял политику блокировки частной торговли в море, ограничений на торговые отношения с иностранными предпринимателями. Целью морского запрета являлось уничтожение повстанческих сил, борьба с пиратством и контрабандой, обеспечение социальной стабильности.

[4] Цяньлун, Цянь Лун (личное имя – Хун Ли; «Цяньлун» буквально означает – небесное процветание)

ператор Канси привлек на службу при дворе португальского миссионера Томаса Перейру (Thomas Pereira, 1645-1708) и французского миссионера Иоахима Буве (Joachim Bouvet, 1656-1730) для ремонта инструментов, которые более семидесяти лет не употреблялись. Т. Перейра консультировал китайских мастеров на предмет усовершенствования некоторых инструментов и производства новых для создаваемого оркестра. И. Буве по просьбе императора пригласил девять иностранных миссионеров – среди них были Людовик Пернон (Ludovicus Pernon), владеющий игрой на скрипке и флейте, и Доминик Парренен (Dominique Parrenin), изначально специализирующийся на анатомии, но также исполнитель на флейте и кларнете [193]. В состав оркестра входили 14 человек, а также евнух (кастрат) из Гунтина; среди них были исполнители на скрипке, виолончели, флейте и гобое, а также на гитаре, мандолине и фортепиано. Во время выступления артисты, как правило, были одеты в западные костюмы и парики. Согласно историческим исследованиям этот оркестр просуществовал около 10 лет. В 1750 году французский миссионер Жан Жозеф Мари Амио (Jean Joseph Marie Amiot, 1718-1793) прибыл по приглашению императора сначала в Макао, а позже в столицу. Он был не только лингвистом, историком, астрономом, картографом, но и исполнителем на флейте, клавишных, часто играл для китайцев их музыку. Кроме того, Ж. Амио был первым французским миссионером-иезуитом, который написал книгу «История древней и современной китайской музыки» на родном языке (Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que moderns, 1779). Он внес огромный вклад в культурные коммуникации между Китаем и Западом.

Современная флейта начала активно развиваться в Китае в конце XIX – начале XX века. Юань Шикай (Yuán Shìkǎi; 1859-1916), предводитель новой Армии Северного океана, организовал первый китайский военный оркестр с флейтой в составе. Жан Ремюза (Jean Remusat) при участии многих зарубежных музыкантов в 1879 году основал Шанхайскую общественную концессию, и здесь был создан первый духовой оркестр, в состав которого входило

более 20 человек. За вклад Ремюза в китайскую культуру благодарные слушатели и любители музыки Шанхая специально для него заказали 18-каратную золотую флейту у лучшего европейского мастера Луи Лота (Louis Lot)[5]. В 1922 году шанхайский оркестр был официально назван Шанхайским общественным оркестром, в его состав входили иностранные музыканты.

Шанхайский симфонический оркестр занимает важное место в культурной истории Шанхая и Китая в целом. Он стоит в авангарде развития музыкальной культуры города. Существует множество вариантов даты возникновения оркестра – это связано с тем, что в оркестр много раз вносили корректировки до его официального создания. Но в настоящее время более широко известна версия о том, что он был создан в 1879 году. В Шанхайском симфоническом оркестре также называют именно эту дату. В некоторых отчетах конца XIX и начала XX веков часто упоминается этот коллектив, который был очень важной частью музыкальной жизни иностранцев в Китае.

Начальное название оркестра – «Public Band»; оно переводится как «общественный духовой оркестр» или «городской оркестр». Первоначально он состоял из тех же инструментов, которые использовались в духовых оркестрах; до 1900 года находился под непосредственным руководством Министерства. Коллектив состоял из более 30 филиппинских музыкантов; с 1900 года под руководством итальянца Синьора Валенцы (Signor Valenza) в состав были внесены изменения. В 1907 году дирижером стал профессор Рудольф Бук (Rudolf Buck) из Германии. Он включил в состав оркестра шесть европейских музыкантов, расширив его. Однако после начала Первой мировой войны немецкие и австрийские исполнители были вынуждены уехать из Китая – в 1919 году Бук вернулся в Германию. Тогда же под руководством итальянского музыканта Марио Пачи (Mario Paci, 1878-1946) оркестр начал 23-летний путь славы и был назван «первым на Дальнем Востоке». М. Пачи нанял итальянского скрипача, руководителя группы «Rich Huawei».

[5] Позднее ею владел знаменитый современный французский флейтист Жан-Пьер Рампаль (Jean-Pierre Rampal).

В 1942-1945 годах японские войска заняли Шанхай и переименовали оркестр в филармонический оркестр Шанхайского музыкального общества. Дирижерами оркестра в то время были Фукуа, Чабинайлон (Япония), Слуцкий (Россия) и другие. После победы в войне 1945 года концессия была восстановлена, и оркестр был переименован в Шанхайский правительственный симфонический оркестр. После ухода европейцев в 1949 году в название оркестра несколько раз вносились изменения, и только в 1956 году было принято официальное название «Шанхайский симфонический оркестр».

Первая мировая война спровоцировала экономические трудности для Европы и материковой части Китая. После Октябрьской революции в Шанхай стали приезжать талантливые музыканты из Италии, Германии, Австрии, Германии, Венгрии. Особо стоит отметить музыкантов из России – большинство из них окончили Московскую и Санкт-Петербургскую консерватории; были также выпускники итальянской и немецкой академий музыки.

Когда в Китае начала получать широкое распространение западная музыка, флейта уже была известна и пользовалась популярностью. Автором данного исследования были изучены программы концертов и различные формы флейтового исполнительства того времени. Это позволило увидеть: как сольный инструмент флейта фигурировала один раз в первом студенческом концерте, организованном Национальной консерваторией музыки (сегодня – Шанхайская консерватория музыки) 26 мая 1930 года. Исполнителем был студент академии Лао Цзянсянь, он играл пьесу Каспара Куммера (Kaspar Kummer) «Идиллия» для флейты и ф-но.

Большую известность инструмент получил после образования Китайской Народной Республики, когда были созданы профессиональные музыкальные образовательные учреждения. Специальность «игра на флейте» была открыта в различных музыкальных учебных заведениях и действовала на протяжении десятилетий активного развития профессионального флейтового исполнительства.

С 1954 по 1966 гг. влияние на систему музыкального образования в Китае оказывали Советский Союз и восточная часть Европы. Развитие флейты в Китае было тесно связано с социальным положением Китая того времени и историческим развитием страны. Китай продвигал программу «Учимся в СССР, воспитываем таланты», развивал консерватории и музыкальные школы. В 1985 году в городе Ухань была открыта музыкальная академия «Звездное море» – девятое высшее музыкальное учебное заведение в Китае. Интенсивно развивались оркестры.

Период Культурной революции (1966-1976 гг.) оказался провальным для всей культуры и искусства Китая, в том числе и для флейтового исполнительства. Флейтовое искусство приостановилось в своем развитии, однако в это время стало заметным влияние на базе бывших советских школ немецкой исполнительской школы.

После 1980 года флейта стала развиваться вместе со стремительным развитием экономики Китая. Чаще стали происходить культурные обмены и общение в сфере искусства между странами – флейта не осталась в стороне. Флейтисты из Европы, США все чаще приезжали в Китай с гастролями и мастер-классами. В начале 80-х годов в Китае распространяется французский флейтовый стиль игры – к концу этого десятилетия преподаватели игры на флейте в Китае познакомились с лекциями французских музыкантов Жана Пьера Рампаля (Jean-Pierre Rampal), Алена Мариона (Alain Marion) и Николаи (Nicolai) в Центральной консерватории.

Важным обстоятельством для отображения флейты в современной концертной культуре Китая является общая характеристика панорамы, в которой существенное место занимают фестивали и конкурсы.

Китайцы вообще очень любят праздники – торжества по поводу Нового года длятся несколько дней (Новый год в Китае бывает в самые разные даты декабря, января и февраля). Второй по значению праздник – фестиваль сбора урожая в середине осени с красивой легендой о лучнике, получившем эликсир бессмертия за сбитые девять солнц, вызвавших на земле грандиозные

пожары. Замечательный Фестиваль ледяной и снежной скульптуры проходит с 1963 года в Харбине, привлекая миллионы туристов со всего мира. Знаменитым фестивалем-конкурсом является «Жемчужина Востока», в котором, помимо хореографии, театра, изобразительных искусств, моды представлены музыкальные номинации вокала и инструментальной музыки.

Перечислим некоторые важные акции нынешнего века, существенно продвигающие флейтовое исполнительство в Китае.

В начале нового тысячелетия состоялся Второй конкурс флейты в Пекине (2000-й год).

В 2004 году был проведен Конкурс флейты Национального художественного колледжа в Шэньяне, организованный Департаментом образования, науки и технологий Министерства культуры.

В 2005 году в Центральной консерватории (Пекин) прошел Международный фестиваль флейтового искусства и Конкурс флейтового исполнительства.

В 2008 году Центральная музыкальная консерватория Пекина и Шэньянская консерватория совместно провели Национальный конкурс исполнения на деревянных духовых инструментах, в том числе, на флейте.

В 2012 году Китайской федерацией флейты был организован Пекинский международный фестиваль искусства флейты и Первый международный конкурс флейтового исполнительства.

В 2013 году по инициативе Азиатской федерации флейты прошел конкурс в Шэньяне, в следующем 2014 году этой федерацией был проведен Пекинский международный фестиваль искусства флейты и 2-й конкурс флейтового исполнительства, а также 9-й конкурс флейты китайской музыки Golden Bell Award («Премия Золотой колокол»)

В августе 2018 года был проведен Международный фестиваль искусств с участием флейты в Циндао (провинция Шаньдун). Помимо концертов в нем были широко представлены открытые лекции известных мастеров и мастер-классы. Уроки проводились в различных формах – с группой студентов и ин-

дивидуально. На всех уроках могли присутствовать слушатели. Эти акции были бесплатными и для участников урока, и для гостей. Выдающиеся ученики представляли публичные концерты.

К сожалению, этот фестиваль, в котором активно принимают участие энтузиасты флейты со всего мира, в 2022 году из-за пандемии коронавируса, как и все другие фестивали и конкурсы, прошел в Интернете. Но почитатели могли послушать много произведений популярного флейтового классического и современного репертуара (В. Моцарта и П. Чайковского, Ф. Кулау и Т. Бёма, Г. Шокера и Ш.-Т. Грифа и др.)

Сетевой формат не помешал состояться в 2022 году Первому соревнованию по флейте «Кубок Китая».

И, конечно, хочется назвать еще ряд подобных мероприятий, в которых активно участвуют флейтисты (в том числе, автор данного исследования), таких как Китайский международный фестиваль поэтической музыки, Китайский международный драматический фестиваль, Китайский рок-фестиваль и др.

В последние годы колледжи и университеты Китая постоянно приглашают мастеров искусства игры на флейте мирового уровня для лекций и концертов. Ежегодно проводятся мастер-классы по игре на флейте известными зарубежными всемирно известными профессорами, среди которых Ален Марион (Alain Marion), Андреас Адоржан (Andreas Adorjan), Рудольф Гиндлхумер (Rudolf Gindlhumer), Питер-Лурас Граф (Peter-Luras Graf), Джеймс Голуэй (James Galway), Эммануэль Паю (Emmanuel Pahud). Благодаря регулярным визитам иностранных специалистов культивируется много разных стилей игры и методов, стимулирующих развитие китайской флейтовой школы.

Во флейтовом искусстве Китая в целом сегодня, конечно, есть проблемы, есть они и в исполнительской практике, и в творчестве, и в обучении игре на инструменте. Тем не менее, активное процветание современного китайского флейтового искусства питает надежду китайских исполнителей и пре-

подавателей, что любители флейты всего мира оценят самобытность китайской флейтовой музыки.

1.3. Исполнительские достижения китайских флейтистов

В данном параграфе дана общая характеристика исполнительской панорамы и достижений китайских музыкантов разных поколений – в основном, преподавателей класса флейты учебных заведений. Вообще педагоги в художественной сфере, не занимающиеся художественной практикой – это просто редкость. Скорее можно сказать, что для выдающихся музыкантов, знаменитых артистов, у которых все мечтали и мечтают учиться, педагогическая работа часто порождает серьезные затруднения, плохо вписывается в график их интенсивной концертной жизни. Но, естественно, именно такие профессора обладают непререкаемым авторитетом, именно попасть в класс к ним стремятся ученики.

Интенсивная исполнительская жизнь является существенной особенностью флейтового искусства в Китае. Исполнительская активность – исключительно важная черта характеристики авторитетных преподавателей флейты, даже по сравнению с преподавателями игры на других инструментах. Китайские педагоги флейты учебных заведений всех звеньев образовательной системы всегда занимались и занимаются не только преподаванием, но интенсивно участвуют в концертной жизни. В прошлом и сегодня они являются активно играющими музыкантами, артистами-исполнителями, работают в оркестрах, большинство принимали участие во многих отечественных и международных конкурсах. Освещение китайских флейтистов в авторитетных международных соревнованиях предпринято в параграфе не для «инвентаризации» участий и побед. Оно позволяет продемонстрировать высокий уровень владения инструментом, с одной стороны; с другой – убедительно отразить масштаб представительства в мире китайского исполнительского флей-

тового искусства[6].

В Европе история музыкальных исполнительских конкурсов начинается фактически в XX веке. Первый международный конкурс в России был учрежден Антоном Рубинштейном в 1890 году. В первой половине XX столетия организуется несколько знаменитых и сегодня конкурсов пианистов и струнников. Авторитетными и серьезными по уровню требований можно назвать фортепианный конкурс Шопена в Польше (с 1927 г.), конкурс исполнительства на струнных инструментах Изаи в Бельгии (с 1937 г.). В 2021 г. состоялся уже XVIII-й конкурс Шопена (он проводится раз в пять лет), в котором, кстати, первое место занял 24-летний китайский пианист из Канады Брюс Лю (китайское имя – Люй Саоюй). Сегодня конкурсов проводится великое множество по всему миру для самых разных инструментов, составов, ансамблей. Даже простое перечисление их невозможно – это просто огромнейшая часть современной исполнительской музыкальной культуры.

Конкурсы для духовых инструментов в сравнении с фортепиано, струнными, вокалом имеют не столь протяженную историю, хотя сегодня этот пласт является заметным в мировой культуре. В России, например, в Петербурге в конце ноября 2022 г. состоялся всего V международный конкурс исполнителей на духовых инструментах им. Н. А. Римского-Корсакова. В это же время в Московской консерватории прошел уже XIII Международный конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах (только в номинации кларнет и труба). Кстати, в феврале 2023 г. состоялся Всероссийский конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах в Ростовской консерватории к 95-летию со Дня рождения одного из основателей Ростовской консерватории, ее первого проректора – Владимира Михайловича Гузия (1928–2014).

В данном параграфе освещается участие китайских музыкантов, преподающих игру на флейте, в разных отечественных и международных состяза-

[6] О роли музыкальных конкурсов в становлении мирового флейтового исполнительства писала на русском языке автор из Казахстана [25].

ниях со второй половины XX столетия, а также активная исполнительская практика педагогов. Имена многих китайских лауреатов сегодня хорошо известны не только в Китае, но широкой мировой концертной публике. Эта деятельность намеренно освещена в данном исследовании не обобщенно, а в виде перечня, своеобразной «персоналии». Каждое имя, перечисленное далее в обзоре, позволяет составить представление о массовости и характерности этого явления.

Один из первых выдающихся профессоров Шанхайской консерватории с 1942 года, флейтист и дирижер, работавший с Шанхайским симфоническим оркестром – Хан Чжунцзе (1920-2018). Он был первым китайским представителем на международном конкурсе – Третьем Всемирном фестивале флейтовой музыки в 1951 году в Берлине, где завоевал вторую премию. В 1955 году Хан Чжунцзе был участником Пятого Всемирного фестиваля молодежи в Варшаве.

К первому поколению китайских педагогов флейты относится прародитель флейты Ван Юнсинь (1934-2021). Он воспитал большое количество замечательных флейтистов – самым знаменитым среди них был Хан Голян. Последний ученик Ван Юнсиня Юй Юань получил первое место на международном конкурсе флейтистов в Румынии в 2021 году, представляя высший уровень сегодняшних китайских музыкантов. В настоящее время Юй Юань является докторантом Центральной музыкальной школы по флейте. Широко известна аудио запись в его исполнении «Фантазии тунцзинь» – знаменитом сольном произведении для традиционной китайской флейты, написанном его учителем Ваном Юнсинем [I][7].

Золотую медаль Четвертого Международного конкурса флейтистов на Всемирном фестивале молодежи в Румынии в 1953 г. завоевал еще один патриарх китайской флейтовой педагогики – Ли Сюэцюань (1932-2003). Его стиль игры – техника и интерпретация – стал образцом для молодых флейти-

[7] Ссылки на звуковые иллюстрации в Интернет представлены в Приложении 2. В тексте приводятся римскими цифрами в квадратных скобках

стов, впоследствии оказавших влияние на мир флейты в Китае. Ли Сюэцюань основал Пекинское общество флейтистов, посвятив свою жизнь обучению игре на флейте и непрерывному совершенствованию навыков своих учеников. Он также организовал два конкурса флейтовой музыки, чтобы стимулировать молодежь к высоким ступеням овладения инструментом. Среди молодых победителей этих состязаний оказались Хе Цзиньци, Чэнь Санцин, Хан Голян.

Профессор Лин Кемин (1921-2011) был одним из самых известных флейтистов на современной музыкальной сцене. После окончания Центральной музыкальной школы (у профессора Ван Юнсина) он выступал со многими оркестрами США и неоднократно получал награды на отечественных и зарубежных конкурсах флейтовой музыки. В период с 1958 по 1959 гг. он был главным флейтистом Шанхайского симфонического оркестра, с 1959 по 1961 гг. работал флейтистом в оркестре в Польше. Трижды – в 1987, 1992, 1996 годах – по приглашению американской ассоциации флейтистов Лин Кемин выезжал в США на ежегодную флейтовую конференцию, где выступал в качестве члена жюри международных конкурсов. Он также вел публичные мастер-классы как профессор флейтового искусства, в том числе в Парижской консерватории. Когда в 1980 году всемирно известный мастер флейты Жан Пьер Рампаль приехал в Китай читать лекции, Лин Кемин получил от мастера замечательную оценку своего исполнительского уровня

В последние годы Лин Кемин являлся профессором флейты в Центральной музыкальной академии, художественным руководителем Китайского национального симфонического оркестра. Он активно выступал с сольными концертами в Китае, а также в Европе, Австралии, США, Японии. Будучи профессором флейты в Центральной консерватории и руководителем флейтовой группы Китайского национального симфонического оркестра, он неоднократно участвовал в концертах с такими мастерами мирового уровня, как Исаак Стерн, Иегуди Менухин, Мстислав Ростропович, дирижерами – Сейи Озава (Япония), Мишель Плассон (Франция), Шарль Дютуа (Швейцария) и

другими. Концерты Лин Ке Мина проходили в самых известных и влиятельных концертных залах мира – Линкольн-центре в Нью-Йорке, Сиднейском оперном театре, японском Сантори-холле, Большом зале Московской консерватории, Амстердамском концертном зале в Нидерландах. Его приглашали к себе Шэньянская консерватория, столичная педагогическая консерватория, Академия искусств Народно-освободительной армии Китая, консерватория Циндао. Кроме того, он являлся вице-президентом Китайской ассоциации музыкантов, президентом Китайской федерации флейтового искусства.

В течение почти двух десятилетий Лин Кемин сделал много отличных аудио записей, широко сотрудничал с некоторыми известными композиторами страны, а также неоднократно его приглашали в жюри и специальным гостем на крупные международные и национальные конкурсы.

К последней четверти XX века, когда обучение на флейте в Китае обретает уже достаточно серьёзные успехи, традиция преподавателей, концертирующих артистов, принимающих участие в исполнительских конкурсах, сохраняется и активно развивается.

Одним из известнейших флейтистов на современной концертной сцене надо назвать профессора Хан Голяна (1963 г. р.). Он окончил Центральную музыкальную школу у профессора Ван Юнсиня, а в 1988 году получил стипендию музыкального колледжа Бостонского университета США на обретение степени магистра. Его наставляли многие знаменитые мировые мастера, в том числе, французский флейтист Жан-Пьер Рампаль. После обучения в США и Франции Хан Голян неоднократно становился лауреатом отечественных и зарубежных конкурсов флейтистов, работал во многих оркестрах США. С 2000 по 2008 год, преподавая в Китайской консерватории и в Центральной консерватории, он был главным флейтистом в Пекинском симфоническом оркестре.

Лу Чанцзян (1967 г. р.) из Шэньчжэньской консерватории является флейтистом (а также дирижером и этномузыковедом), который выступал в Европе, Азии и США с сольными и камерными концертами на флейте. Его

стиль игры слушатели и критика оценивали как утонченный и выразительный, а его интерпретации музыкального репертуара барокко и авангарда заслужили большую известность. Помимо участия в концертах камерной и оркестровой музыки, Лу Чанцзян был художественным руководителем и дирижером молодежного симфонического оркестра города Сан Люис (штат Калифорния, США) и камерного оркестра Калифорнийского государственного технологического университета, где он преподавал. В настоящее время Лу Чанцзян является деканом музыкального факультета Китайского университета Гонконга, профессором этнической музыки и директором Центра изучения китайской музыки (до возвращения в Гонконг он преподавал также в Гавайском университете в Маноа).

Чэнь Санцин (1964 г.р.) родился в Гуанчжоу, в возрасте восьми лет его начал обучать игре на флейте отец Чэнь Вупин. Еще в возрасте тринадцати лет он поступил в ансамбль песни и танца военного округа Гуанчжоу, где работал главным флейтистом. С 1986 по 1988 гг. преподавал игру на флейте в Центральной консерватории вместе с Чжу Тонде.

Чэнь Санцин – настоящий виртуоз, его репертуар обширен, но особенно известен он блистательной пассажной техникой, что делает его уникальным исполнителем. В 1992 году Чэнь Санцин занял пятое место на Международном конкурсе флейтовой музыки в Гааге (Нидерланды), в том же году – четвертое место на Международном конкурсе флейтового искусства в Женеве (Швейцария). В 1993 году Чэнь Санцин выступал с сольным концертом в Цюрихском концертном зале. В качестве солиста он гастролировал по Европе и выступал с такими известными оркестрами, как немецкий камерный оркестр Гейдельберга, Мюнхенский филармонический оркестр и симфонический оркестр Амстердамского концертного зала.

Чэнь Санцин активно записывал свои исполнения. В 1993 году был создан аудио альбом из произведений И. С. Баха и А. Вивальди; в 2000 году он поступил в продажу на европейском и американском рынках. В 2001 году Чэнь Санцин записал китайскую пьесу «Тернистая птица»; в 2005 году в Ки-

тае появились альбомы со швейцарской пианисткой Ульрихой Коэллой и альбом из произведений А. Ф. Доплера.

С 2000 по 2008 гг. Чэнь Санцин работал главным флейтистом в пекинском симфоническом оркестре, преподавая в Китайской консерватории и в Центральной консерватории. Выступал в качестве солиста с китайским национальным симфоническим оркестром, пекинским и сямыньским филармоническими оркестрами, неоднократно выступал с сольными концертами и мастер-классами по всей стране и в Азии.

В 2006 году Чэнь Санцин вместе со своей сестрой Чэнь Цилинь успешно организовал первый международный конкурс флейтистов в Ницце, а в августе 2009 года он стал единственным флейтистом из Китая, приглашенным на международный фестиваль флейты в Токио (Япония), где участвовал в качестве члена жюри международного конкурса. В 2012 году Чэнь Санцин с Цзиньчан Куо и сестрой Чэнь Цилинь основал Азиатский союз флейтовой музыки и организовал Фестиваль азиатского союза флейтового искусства, который проходит по настоящий день.

Профессор Гао Циньпин (1963 г. р.) в июле 1988 года с отличием окончил струнный факультет Сианьской консерватории; с 1999 года по настоящее время работает заведующим кафедрой духовых деревянных инструментов в Сианьской консерватории, он также руководитель магистратуры. Гао Циньпин занимает пост ведущего флейтиста симфонического оркестра провинции Шэньси. В настоящее время он является постоянным членом профессионального комитета по флейте Общества духовой музыки Китайской ассоциации музыкантов. Многие студенты профессора Гао Циньпина были приняты в известные художественные коллективы и музыкальные учебные заведения в Китае и за рубежом и завоевывали награды на конкурсах профессиональных флейтистов в Китае. Гао Циньпин написал композицию «Паньхуа» – произведение соло для традиционной китайской флейты с очень ярким местным национальным колоритом. В записи, на которую приведена ссылка, он играет

ее сам на флейте меццо, чтобы быть актуальным для современных слушателей [II].

Чжу Цзи (1961 г. р.) – профессор флейты Сычуаньской консерватории (которую с отличием окончил в 1982 году), наставник магистратуры, президент общества флейты при Сычуаньской ассоциации звука. В 1999 году был приглашен научным сотрудником в Соединенные Штаты Америки. Работал также партнером мэтра флейты Николе в 2003 году. Чжу Цзи получил первый приз Сычуаньского регионального конкурса флейтистов Китая «Адмиралтейство». Был членом жюри Национального и Международного конкурсов флейтистов в 2004 и 2006 годах.

Являясь основателем Международного фестиваля классической музыки CIAO, он успешно провел несколько международных музыкальных мероприятий. В последние годы Чжу Цзи приглашал многих мастеров флейты в Китай для чтения лекций и давал с ними совместные концерты. Среди них британский флейтист Уильям Беннет (весной 2022 года ушедший из жизни), ученик Ж.-П. Рампаля и М. Мойза венгерский флейтист Мадарас Гергели, Филипп Бернольд, представитель французской школы флейты. Концертными партнерами Чжу Цзи были также Феликс Ренгли, профессор флейты Базельской консерватории и консерватории Лугано (Швейцария), канадский мастер флейты Роберт Эйкен, профессор флейты Консерватории Карлсруэ (Германия), Штадлер, профессор флейты в Консерватории Берна (Швейцария). Чжу Цзи выступал в ансамблях с известными китайскими музыкантами – ведущими флейтистами Шэньчжэньского симфонического оркестра Ма Юн и Чэнь Саньцин, профессором Китайской и Центральной консерваторий, швейцарской флейтисткой китайского происхождения Чэнь Цилин и другими.

Чжу Цзи подготовил своего сына Чжу Юйцзяня, который в настоящее время также является преподавателем флейты в Сычуаньской консерватории, получив двойной диплом магистра Сычуаньской консерватории и музыкального колледжа Лугано (Швейцария), а также диплом о повышении квалифи-

кации в области камерной музыки во Флорентийской консерватории у Марио Анчильотти в Италии.

Ли Сяоке (1967 г. р.) – профессор Тяньцзиньской консерватории по классу флейты, наставник магистратуры. В 1988 году он окончил духовой факультет Тяньцзиньской консерватории, в которой преподает и сегодня. Постоянный член профессионального комитета по флейте при Китайской ассоциации музыкантов и Общества духовой музыки при Китайской ассоциации музыкантов, заместитель директора профессионального Комитета по духовой музыке в Тяньцзине. Был судьей китайского конкурса духовых оркестров на приз «Адмиралтейства» и многих международных и отечественных конкурсов флейтистов. С 2008 по 2009 год был приглашен в музыкальный колледж Академии Напори (Италия). Ряд стран и регионов приглашали Ли Сяоке для участия в фестивалях флейтового искусства, а также для проведения академических лекций и мастер-классов.

Из этого поколения флейтистов значительная фигура – Цзинь Та (1972 г. р.), главный флейтист симфонического оркестра Сингапура. Он родился в Пекине, учился игре на флейте у профессора Чжу Тонде. В 1991 г. по рекомендации известного профессора флейтовой музыки Кейтса Брауна поступил в Мичиганский университет на факультет музыки, где выступал в качестве солиста со струнным оркестром в Национальном конгрессе. В 1994 году Цзинь Та занял второе место в конкурсе молодых флейтистов Национальной ассоциации флейтистов США и стал первым китайцем, который выиграл эту награду. В 1995 он был удостоен первого места в конкурсе Фонда Беркинса и первого места на Молодежном конкурсе Ассоциации флейты Мемориального фонда Бостона Паппутакиса в Мэмфисе.

В 1997 году Цзинь Та был выбран главным флейтистом на Тихоокеанском фестивале в Японии и на конкурсе Рюкю, после чего гастролировал по всей Японии. В 1998 году он был приглашен в Сингапурский симфонический оркестр, в котором по сей день является ведущим флейтистом. В 2000 году Цзинь Та был награжден золотой медалью на международном конкурсе

флейты Хайфа в Израиле (Haifa International Flute Competition). Он также является победителем рейтинга «Flute Talk» журнала Американской ассоциации флейты. Цзинь Та – один из немногих китайцев, который может выступать в качестве ведущего флейтиста группы зарубежного симфонического оркестра. Он обладает кристально чистым тембром, искусной выразительностью и точностью в интерпретации произведений различных стилей.

Ма Йон (1975 г. р.) – профессор флейты в Шанхайской консерватории, ведущий флейтист в Центральном оперном театре и в Шэньчжэньском симфоническом оркестре. В 1987 году он был принят в среднюю школу при Центральной музыкальной консерватории в класс профессора Ван Юнсиня; в 1998 продолжил образование в Джульярдской музыкальной школе (США), являясь первым учеников из Китая в истории этой школы. Ма Йон выиграл множество высоких призов на авторитетных исполнительских соревнованиях: в 1999 году специальную награду на Международном конкурсе деревянных духовых инструментов Кусевицкого, первые места на флейтовых конкурсах в Вашингтоне 2000 года и в Нью-Йорке 2002 года, после чего провел сольный концерт в Карнеги-холле. Нью-Йоркская пресса писала в рецензии: «Этот молодой флейтист из Китая достиг впечатляющих результатов в жесткой конкуренции на флейтовом поле, и его мастерство безупречно», отметив увлеченный подход к интерпретации в исполняемой музыке.

Ма Йон проводил множество гастрольных концертов в Китае и за рубежом, был приглашен для участия в Тайваньском международном фестивале флейтового искусства, в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке, в итальянском Болонском фестивале искусств, в фестивале искусств Xian Xinghai в Казахстане и в других. Он работал с Нью-Йоркским и Филадельфийским симфоническими оркестрами, Китайским филармоническим оркестром, Шэньчжэньским симфоническим оркестром, CCTV.

Профессор флейты Синхайской консерватории Янь Ци (1973 г. р.), руководитель докторантуры Университета Сан-Паулу (Филиппины), главный представитель Итальянской ассоциации флейтистов (AFI) в Китае. Исполне-

нием произведения «Шансон» с красивой мелодией и характерным колоритом, написанного Чжу Ицином для национальной флейты мияо и фортепиано, он сразу привлек внимание публики и быстро завоевал всеобщее признание и любовь [III]. Янь Ци занял второе место на Международном конкурсе флейтистов UFAM, получил первую премию X Европейского музыкального конкурса, вторую премию Музыкального конкурса ЮНЕСКО, первое место в группе высшей категории профессионального конкурса флейтистов «Золотой спектр». Многие знаменитые залы приглашают Янь Ци на проведение концертов сольной и камерной музыки: Сиднейский оперный театр, Штаб-квартира ЮНЕСКО во Франции, Государственный концертный зал Тайбэя, Концертный зал Гонконга, Академия шоу-бизнеса Макао. Интенсивно концертирует Янь Ци в Китае: Пекинский концертный зал и Центральная музыкальная школа, концертные залы Синхая, Шэньчжэня, Шэньянской консерватории, Большой театр Магнолии, Большой театр Гуанчжоу и другие.

Неоднократно Янь Ци был судьей на ведущих профессиональных турнирах за рубежом, в частности, на Международном конкурсе флейтистов Николе (Nicolet, Франция), Международном конкурсе флейтистов Северино Газзеллони (Италия). Как член жюри много раз принимал участие в китайских конкурсах: Международном конкурсе флейтистов в Гуанчжоу, Конкурсе солистов на деревянных духовых инструментах Центральной музыкальной школы в Пекине, Конкурсе Федерации флейтистов Китая, Международном конкурсе флейтистов в Гонконге, Международном конкурсе флейтистов в Макао. Янь Ци как художественный руководитель успешно спланировал и организовал Фестиваль флейты в четырех городах на обоих берегах Гуандуна, Тайваня, Сянгана и Аомэня, который вызвал большой ажиотаж в стране.

Стоит отметить также, что за 20 лет педагогической работы многие студенты Янь Ци завоевывали впечатляющие награды на отечественных конкурсах: «Адмиралтейство», Всекитайский конкурс соло на деревянных духовых, конкурс Центральной музыкальной школы, конкурс Федерации флейты Китая.

Доцент флейты Шэньянской консерватории Юй Тун (1972 г. р.) учился в Центральной музыкальной школе Пекина, затем в США и Дании. В июне 2001 года вернулся на работу в Шэньянскую консерваторию, а в августе 2006 года как единственный лауреат ежегодного Фонда Мирны Браун (Myrna Brown Scholarship) был приглашен с сольными концертами на 34-ю ежегодную конференцию флейтистов в США.

Ван Ци (1974 г. р.) имеет превосходную техническую репутацию за рубежом. Был принят в Шанхайскую консерваторию в 1986 году, где учился у известного китайского профессора Лин Кэмина. Ван Ци сегодня преподает в консерватории Шанхайского педагогического университета, является наставником магистратуры. В 1997 году после окончания Шанхайской консерватории был принят в симфонический оркестр Центрального колледжа. В мае того же года он принял участие в первом Всекитайском конкурсе камерной музыки в Пекине и занял второе место в группе деревянных духовых инструментов. В конце 2007 года Ван Ци был командирован в Парижскую высшую школу музыки (Ecole Normale de Musique de Paris), где учился у профессора и главного флейтиста Парижской оперы Бастилии Филиппа Лесгурга (Philippe Lesgourges). В Шанхайском симфоническом оркестре играл на флейте пикколо в качестве приглашенного артиста.

Тан Цзюньцяо (1974 г. р.) – талантливая флейтистка, работает в Шанхайской национальной филармонии. Она неоднократно завоевывала разные премии на молодежных музыкальных конкурсах. Первый сольный концерт Тан Цзюньцяо дала в 16 лет, в 1990 г. После окончания музыкального института ее пригласили работать в Национальную филармонию Шанхая. Тан стала первой женщиной в китайском Национальном оркестре, играющей на духовых музыкальных инструментах. Она исполнила соло на флейте в знаменитом фильме «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». Тан Цзюньцяо много гастролирует с сольными концертами и считается сегодня одной из самых выдающихся флейтисток Китая.

Доцент Чжэцзянской консерватории Хэ Цзин (1980 г. р.), наставник в

магистратуре, заведующая кафедрой духовой музыки. Она – председатель профессионального комитета по флейте Ассоциации музыкантов провинции Чжэцзян; вице-президент Общества духовой музыки провинции Чжэцзян. Является художественным руководителем Чжэцзянского флейтового и Чжэцзянского молодежного оркестров. Неоднократно завоевывала награды на фестивале музыки и танца провинции Чжэцзян и «специальный приз» на международном конкурсе китайских работ. Неоднократно работала судьей международных и отечественных конкурсов. Более двадцати ее студентов, обучаемых в университете, получили награды различных конкурсов.

В педагогической флейтовой среде в Китае преобладает молодежь. Для сравнения: согласно опросу и анализу, средний возраст преподавателей флейты в России старше 40 лет. Большинство китайских педагогов флейты – молодые музыканты, которые в последние годы вернулись с учебы в музыкальных колледжах и вузах по всему миру. Несмотря на недостаточный педагогический опыт, они постоянно повышают свой исполнительский уровень и успешно преподают, а также работают в симфонических оркестрах. Молодые китайские флейтисты, тщательно подготовленные выдающимися мастерами старшего поколения, добились сегодня таких успехов, что это поистине сокровище для страны.

Мин Жофан (1994 г. р.) – флейтист Шэньчжэньского симфонического оркестра. С детства учился у отца, затем поступил в Шанхайскую консерваторию к профессору Пяо Мэйсяну. В 2017 году получил степень бакалавра в Гамбургской государственной академии музыки и театра (Германия), где учился у главного флейтиста Гамбургской оперы профессора Б. Вестланда. В 2019 году он получил степень магистра в Базельской консерватории в Швейцарии, в том же году получил высшую степень солиста, став первым китайским студентом этой степени в классе знаменитого флейтиста Ф. Ренггли и изучал камерную музыку у С. Аццолини, С. Габетта. В 2020 году Мин Жофан успешно поступил в Берлинский филармонический оркестр Караяна, где совершенствовал мастерство у таких всемирно известных флейтистов, как

главный флейтист Берлинского филармонического оркестра Э. Паю (E. Pahud) и М. Дюфур (M. Dufour). В настоящее время является единственным молодым китайским флейтистом в этом оркестре. Выступал с такими известными дирижерами, как Даниэль Баренбойм, Саймон Рэттл, Зубин Мета и Густаво Дудамель, участвовал в гастролях на престижных международных фестивалях (Баден-Баден). С оркестром филармонии Берлина в мае 2022 года исполнил Концерт для флейты знаменитого японского композитора Дай Фудзикура (Fujikura Dai) . Мин Жофан – лауреат нескольких международных конкурсов: третье место на XVIII Бухарестском международном конкурсе флейтистов в Румынии в 2011 году; первое место на конкурсе в Германии (Elise Meyer) в 2016 году, первое место на IV конкурсе Азиатской лиги флейтистов в Японии в 2016 году. В 2019 году вошел в шорт-лист высшего международного турнира категории А – второго тура Международного конкурса флейтистов Nielsen в Дании, в 2022 году стал финалистом второго тура Международного конкурса флейтистов в Кобе.

Гао Юань (1992 г. р.) – дочь известного профессора Сианьской консерватории Гао Циньпиня (сегодня она также работает преподавателем флейты в этой консерватории) – обладатель серебряной награды 9-го конкурса флейтовой китайской музыки «Адмиралтейство» (2014 г.). Два раза подряд Гао Юань добивалась высоких результатов на Международных конкурсах флейтистов в Кобе.

Лу Шанцун (2000 г. р.) несколько раз участвовал в соревнованиях внутри страны, в частности, в «Адмиралтействе» 20I5 года. Его наставником был профессор Хань Лян, а затем профессор Ван Юнсинь. В годы учебы Лу Шанцун занял первое место в конкурсе флейтистов в Италии и первое место в конкурсе флейтистов в Германии. Концерт Моцарта G-dur в его исполнении был одним из самых выдающихся среди исполнителей, которые учились за границей.

Юй Юань (2001 г. р.) – первый в Китае флейтист, завоевавший первое место в Международном союзе музыкальных конкурсов [WFIMC]. Первым

его наставником был профессор Хань Лян. В 2013 году он поступил в Центральную музыкальную академию, где учился у профессора Ван Юнсиня. Юй Юань добился высоких результатов на многих флейтовых турнирах: в 2012 году – первое место в студенческой секции Китайской ассоциации флейтистов; в 2015 году – специальный приз 67-го Международного музыкального конкурса «Пражская весна». В 2017 году Юй Юань, которому тогда было всего 16 лет, выделился из более чем 200 флейтистов, завоевав корону IX Международного конкурса флейтистов в Кобе и став самым молодым лауреатом в истории этого турнира. Международный конкурс в Кобе является одним из самых авторитетных флейтовых конкурсов во всем мире и колыбелью подготовки выдающихся флейтистов. Незадолго до конкурса в Кобе Юй Юань завоевал первое место на 7-м Международном конкурсе флейтистов в Кракове, также как самый молодой победитель. Среди меломанов, которые следят за флейтой, имя Юй Юань постепенно попадает в поле зрения и привлекает все больше и больше симпатий. В 2016 году он успешно поступил в Национальную высшую школу музыки в Париже, занимался у знаменитых преподавателей Филиппа Бернольда и Флоранс Сушар-Делепен. Из многочисленных побед Юй Юаня надо еще указать первое место на молодежном конкурсе Китайского профессионального комитета флейтистов в 2022 году, а также первое место на международном конкурсе в Румынии, где он представил высочайший уровень сегодняшних флейтистов Китая. Самый громкий юный флейтист, Юй Юань уже выступал в Великобритании, Польше, Франции, Австралии, Японии, Швейцарии и других странах мира.

Молодой флейтист Чэнь Даймэн (1999 г.р.), выпускник Центральной музыкальной академии по бакалавриату, получил степень магистра в музыкальном колледже Цинциннати (США). Работал флейтистом Молодежного симфонического оркестра Китая, сотрудничал с Китайским симфоническим и филармоническим оркестрами. Чэнь Даймэн ежегодно принимает участие в выступлении и записи новогоднего концерта с китайским симфоническим оркестром. Неоднократно приглашался на сольные концерты.

Резюмируя данный параграф, надо подчеркнуть: по мнению автора, представлялось важным раскрыть подробно картину, которую можно сформулировать одной фразой: «многие китайские преподаватели занимаются активной исполнительской деятельностью, принимали участие во множестве международных конкурсов во многих странах». Но конкретика этой информации убеждает не только в колоссально активном облике панорамы флейтового исполнительства страны и его авторитетности на мировой концертной арене. Имена преподавателей разных поколений, пестрая география обучения и очень насыщенная и разнообразная исполнительская практика педагогов (их было охарактеризовано двадцать два), а также консерватории, в которых они работают, дают возможность осознать охват не только столичных, но и отдаленных от центра учебных заведений кадрами достойной профессиональной квалификации.

Резюме главы. Основная информация, представленная в данной главе, дает возможность общим взглядом охватить «флейтовое пространство» Китая. Это самые характерные моменты истории академической флейты, описанные во втором параграфе – Шанхайские истоки, Культурная революция, российские и зарубежные ориентации, интенсивная концертная жизнь и множественность конкурсов. Для убедительности темпа роста культуры академической флейты в Китае она сопоставлена с характеристикой европейского флейтового искусства, очерченного в первом параграфе.

Масштаб профессиональной квалификации преподавателей флейты, представлен в третьем параграфе их чрезвычайно активной исполнительской практикой. Это яркая черта характеристики именно китайской флейтовой культуры. Естественно, что автором не проводились подробные и тщательные исследования данного вопроса, но информация из различных источников позволяет утверждать: подобной исполнительской интенсивности не удалось отметить в современной флейтовой педагогической среде европейских стран.

Общие характеристики академической флейты в музыкальной культуре Китая, позволяют перейти в последующих главах настоящего исследования к

более подробному анализу музыки для флейты, звучащей на концертной сцене и в педагогическом репертуаре, и обрисовке конкретной специфики образовательной системы. Следующая – вторая – глава посвящена именно обзору анализу музыки для флейты.

ГЛАВА 2
МУЗЫКА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ В КИТАЕ

Важный пласт музыки для флейты в культуре Китая составляет репертуар, звучащий на концертной сцене, в обучении, в приватном музицировании. Это, естественно, не только творчество китайских композиторов, но и европейская музыка.

В первой половине XX столетия, когда в Китае происходило знакомство музыкантов и слушателей с западноевропейским наследием классики, композиторское творчество ограничивалось, в основном, переложениями, обработками национальных фольклорных напевов. С созданием Китайской Народной Республики (1949 г.) вплоть до Культурной революции (1966–1976 гг.) ситуация начала меняться – в стране становится известной музыка композиторов XX века; произведения П. Хиндемита, Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева Д. Шостаковича звучат в концертах, используются в обучении. Однако в 60-70-е годы многие направления искусства были под запретом. Стилевые ориентации китайских композиторов в это время ограничивались контактами с СССР, его идеологическими установками на соцреализм и культ национальных традиций. В 80-х годах с их обновлением внутренней политики и реформами композиторы активно повернулись к освоению западноевропейского и мирового опыта современных техник сочинения.

Сегодня можно видеть огромное стилевое разнообразие в музыке различных жанров и инструментальных составов; естественно, его можно видеть и во флейтовой музыке. В параграфах настоящей главы освещается музыка китайских композиторов разных поколений для флейты в трех ракурсах: переложения, творчество в национальном стиле, использование современных техник. Рассмотрен также в первом параграфе популярный в обиходе репертуар европейских флейтовых переложений. Определенный акцент сделан на органичной связи репертуарных концепций с историческими, идеологиче-

скими, эстетическими установками.

2.1. Переложения для флейты зарубежного репертуара

В данном параграфе представлен краткий обзор композиций в жанре переложений в европейской музыкальной культуре XIX-XX веков, которые были активно представлены в концертной жизни флейты в Китае, а также в учебной практике. Это различные обработки и транскрипции классической (в широком смысле слова, включающей барокко и романтизм) музыки.

Сочинение музыки в любом жанре с использованием существующего оригинального музыкального материала обозначается рядом понятий, отражающих принципы работы с ним. Самыми распространенными являются «переложения», «обработки», «аранжировки»[8]. В таких типах композиций сохраняется точно тематизм оригинала и его структура, изменению могут подвергаться фактурные рисунки и звуковой колорит, прежде всего, тембр. Различные источники называют еще понятия «транскрипции», «парафразы», «фантазии», «рапсодии». Но в этих, уже по существу самостоятельных жанрах композиторы более свободно относятся к источнику – меняют не только рисунок мелодической темы или аккорды в гармонизации, но тональные планы, склад, синтаксические структуры и форму. Полному переосмыслению подвергается, соответственно, образно-содержательная и драматургическая логика оригинальной композиции.

Переложение можно трактовать и как обобщенное понятие, и так оно употреблено в заголовке данного параграфа. Переложением обозначают различные по технике варианты, включающие адаптации, обработки, аранжировки. Близкие им транскрипции уже могут все же содержать достаточно значительные изменения первоисточника. Хотя нельзя не отметить, что все

[8] Аранжировка (фр. arranger — «приводить в порядок, устраивать») – изменение нотного текста музыкального произведения для исполнения его иным, чем в оригинале, составом инструментов. Широко практикуется в эстрадной музыке.

эти слова являются синонимами в русском языке, и каждый исследователь поясняет нюансы своих трактовок. В данном параграфе не ставится цель уточнить научный смысл понятий, они употребляются в авторском представлении.

Понятием «адаптации» обычно обозначают изменения в оригинале, предпринятые музыкантом исполнителем, желающим приспособить для своего инструмента известный, любимый публикой культовый музыкальный репертуар. В адаптации отсутствует какая-либо техника работы с тематическим материалом – могут быть упрощены мелодические обороты типа сверхсложных пассажей или, наоборот, они могут быть добавлены музыкантом для горделивой демонстрации своих виртуозных возможностей.

В истории европейской музыки для флейты можно отметить характерную тенденцию: собственно, специально для флейты композиторы много не писали. И в XX веке утвердилась традиция создания переложений известных и популярных в концертном репертуаре произведений классического (в широком смысле слова) репертуара. Хотя и в XIX столетии получала достаточно широкое распространение практика обработок, переложений для фортепиано, скрипки известных и популярных песен, арий. В данном параграфе кратко освещается ряд знаменитых флейтовых переложений, которые звучали и были известны в Китае.

Целесообразно начать с А. Вивальди, его знаменитого цикла «Времена года». В декабре 2022 года известный сербский флейтист Янош Балинт исполнил «Времена года» А. Вивальди с оркестром аккордеонистов города Крагуевац. Это вполне академическое переложение можно естественно назвать «адаптацией»: текст Вивальди воспроизводится в полном соответствии с оригиналом, «окрашивая» скрипичную солирующую партию флейтовым тембром и струнный оркестр звучанием аккордеонов [IV].

Британский квартет «Red Priest»[9] – струнные и флейта пикколо – был основан в 1997 году. Музыканты исполняли в концертах опус А. Вивальди, как и другие барочные композиции, в черно-кровавых плащах венецианского карнавала при погашенном свете. Их версия «Времен года» – не адаптация, а очень свободная аранжировка знаменитой музыки итальянского барокко. «Весна» начинается, например, записанным на магнитофоне пением птиц, во второй части концерта «Зима» клавесин имитирует гитарные приемы, а басовая блок-флейта звучит ударным инструментом в латиноамериканском духе [V]. Слушатели и критики называли в свое время «Времена года» в исполнении «Red Priest» «экстравагантным», «непочтительным», «рискованным», а флейтиста Питера Адамса «enfant terrible». Сегодня это популярный в мире коллектив, исполняющий свои переложения и транскрипции.

Из произведений Иоганна Себастиана Баха надо, конечно, упомянуть лидера обработок и переложений – органную Токкату и фугу d-moll BWV 565 с ее монументальными аккордами – «куполами церковного храма» – первой части и строгим почтительным полифоническим разделом второй. Музыканты упрощают фактуру Баха (в версиях для скрипки, флейты) или, наоборот, добавляют инструментальную массу большого оркестра, хора. При исполнении полифонических фрагментов флейтисты применяют, как и скрипачи, быстрые арпеджио.

Очень распространенной традицией надо назвать переложения для флейты скрипичных произведений. Известный российский флейтист Денис Буряков, возглавлявший жюри XVI Международного музыкального конкурса деревянных духовых имени П. И. Чайковского в 2019 году, исполнил в своей тембровой адаптации третью часть Концерта для скрипки с оркестром П. Чайковского [VI].

Еще в 1968 году Жан-Пьер Рампаль попросил Арама Хачатуряна напи-

[9] «Red Priest» (англ. «рыжий священник») – прозвище Антонио Вивальди; этим выражением британские музыканты назвали свой ансамбль. Художественный руководитель – Питер Адамс (флейта-пикколо).

сать концерт для флейты, и композитор посоветовал ему сделать адаптацию Концерта для скрипки, созданного им в 1940 году (посвященного Давиду Ойстраху). Рампаль оставил в неприкосновенности оркестровую партию, но сделал некоторые характерные изменения в партии сольной флейты, наполнив, например, искреннюю простоту и лирическую задумчивость Ноктюрна 2-й части восторженной негой. Ему удалось очень органично прочувствовать мелодический, метроритмический, тонально-гармонический армянский колорит в сочетании с образными красками безграничного советского оптимизма и возвести его до европейского уровня эмоций [VII].

Переложение этого подлинного шедевра – Скрипичного концерта А. Хачатуряна – было сделано и известным современным швейцарским флейтистом Эммануэлем Паю. В этом исполнении с симфоническим оркестром Петербургского Мариинского театра (2021 г.) его выдающаяся виртуозность сочетается с выразительной экспрессией и глубиной тембровых красок [VIII].

Из знаменитых европейских переложений романтической классики нельзя не упомянуть Фридерика Шопена с его «Вариациями на тему Россини» для флейты и фортепиано, написанными в 14 лет. Это единственное флейтовое сочинение композитора, писавшего исключительно для фортепиано (но надо вспомнить, что его отец Николай Шопен играл на скрипке и флейте). Это, правда, фактически виртуозные фактурные вариации на мелодию из оперы Дж. Россини «Золушка», но юношеский опыт адаптации мелодий модного тогда композитора вдохновил на переложения флейтистами многих любимых и популярных фортепианных произведений Шопена.

Франц Шуберт знаменит в истории западноевропейской музыки как автор огромного числа (свыше четырехсот) замечательных песен, хотя ему принадлежат девять симфоний и восемь увертюр, двадцать три сонаты для фортепиано, около двадцати экспромтов и музыкальных моментов, более пятисот танцев. Можно назвать широко известные скрипичные сонаты и фантазии, камерные произведения (трио, квартеты, фортепианный квинтет «Форель»).

Но, кроме флейтистов, мало кто помнит его Интродукцию и вариации на тему песни «Засохшие цветы» («Trockne Blumen») из цикла «Прекрасная мельничиха» для флейты и фортепиано (D 802, 1824 г.), написанную для друга-флейтиста Фердинанда Бонгера. Это семь вариаций, выразительно передающих чувства красивой истории любви, но композитор использовал и виртуозные приемы игры на флейте. Жанр вариаций является самостоятельным, не входит в разряд переложений. Но вместе с тем работа с неизменным мотивом песни позволяет упомянуть здесь этот творческий опыт Шуберта, к тому же из немногочисленных сочинений для флейты композиторов XIX столетия.

Подлинным хитом концертной сцены надо назвать Блестящую фантазию на темы оперы Жоржа Бизе «Кармен» (Fantaisie Brillante on Themes from George Bizet's Opera Carmen) Франсуа Борна. Французский композитор (1840–1920), главный флейтист Большого театра Бордо, профессор флейты в Тулузской консерватории в последние годы XIX века, создал множество виртуозных опусов для флейты, среди которых в современной концертной практике сохранилась только эта фантазия (посвященная тулузскому композитору и органисту Иньясу Лейбаку). В произведении, являющимся цепочками вариаций, представлены самые известные темы из оперы Ж. Бизе: Цыганская песня, Хабанера, Куплеты Тореадора и др. «Фантазия Кармен» Ф. Борна – довольно сложная композиция для игры на флейте, требующая совершенства в исполнении множества исполнительских приемов: больших мелодических скачков (в две октавы), секстолей и триолей арпеджио, резких тональных сдвигов. Но она входит в репертуар всех выдающихся флейтистов мира, многократно записана на диски, популярна и любима слушателями. В Интернете можно найти десятки исполнительских примеров этой фантазии не только для флейты, но ее переложения для скрипки, фортепиано, гитары, кларнета, трубы, саксофона, виолончели, контрабаса, ударных инструментов, органа, оркестра.

Поль Агриколь Женен (1832–1903) – композитор, флейтист, представитель французской романтической школы. В середине XIX века Женен путе-

шествовал по Италии. Ознакомившись с красивой природой и обычаями Венеции, он адаптировал народную песню «О, мама» в вариационную фантазию, которая стала известной во всем мире флейтовой композицией «Венецианский карнавал» в трех частях. Она отличается большой технической сложностью вариаций; эта композиция яркого национального стиля потрясает идеальным сочетанием полноты характеристики флейты и высокого исполнительского мастерства. Со своей яркой и веселой мелодией и азартными эмоциями «Венецианский карнавал» П. Женена стал непреходящей классикой в истории развития мировой флейтовой музыки.

Адаптации, переложения, обработки для флейты в XIX-XX веках делались, в основном на вокальных образцах (хотя здесь были упомянуты скрипичные концерты П. Чайковского и А. Хачатуряна). Их количество, правда, не сравнить с фортепианными и скрипичными переложениями, особенно, если добавить транскрипции, парафразы, фантазии. Один из современных репертуарных хитов пианистов – «Кампанелла» Ференца Листа по этюду Никколо Паганини (1832 г.); блестящие великолепные пассажи преобразуют технические сложности высокого уровня знаменитого итальянского «дьявола скрипки», казавшиеся «невозможными» современникам.

В обозрении переложений XX века европейского репертуара нельзя не упомянуть знаменитейшие скрипичные «адаптации» Яши Хейфеца: 15 культовых в концертном репертуаре пьес западноевропейских авторов. Среди них Сарабанда И. С. Баха, Largetto А. Вивальди, «Послеполуденный отдых фавна» и «Кукольный кек-уок» К. Дебюсси, «Старая Вена» Л. Годовского, три прелюдии Дж. Гершвина. Эти довольно простые по фактуре и технике пьесы часто используют флейтисты в обучении молодежи.

Переложения – мощная жанровая ветвь в истории западноевропейской и русской музыки. И здесь представляется целесообразным предпринять небольшой экскурс в Россию, рассмотреть адаптации и обработки вокального творчества Сергея Рахманинова. Причем, речь пойдет не о транскрипциях и аранжировках, не о свободных переложениях, меняющих, порой, замысел

композитора, а именно о точном повторении оригинала в ином тембровом воплощении.

Безусловно, наиболее показательными в этом ряду становятся разнообразные тембровые адаптации «Вокализа» С. В. Рахманинова (ор. 34, № 14), на которых имеет смысл остановиться подробнее. В виду того, что данный тип переложений принадлежит самим исполнителям, изменения в музыкальном материале почти совершенно не касаются авторских средств – артистами руководит желание показать в музыкальном шедевре на своем инструменте мастерство, технический уровень.

Печальная песня без текста – одно из лучших произведений С. Рахманинова. Она искушала многих исполнителей, которые адаптировали ее практически для всех инструментов – от скрипки Яши Хейфеца и электрогитары Слэша (главного гитариста хард-рок-группы «Пушки и розы») до оркестровых, камерно-инструментальных и хоровых составов.

«Вокализ» С. Рахманинова – это изысканное воплощение душевной боли и вместе с тем какой-то умиротворенности, величавого покоя. Наслаждаясь замечательно красивой мелодией с ярким национальным русским колоритом, ощущаешь, как из элегантной сентиментальности возникает духовное откровение. Здесь слышны отзвуки темы Адажио из балета «Щелкунчик» и финала Шестой симфонии П. Чайковского, интонации русской протяжной песни и пастушеского наигрыша, здесь диссонансы вертикалей создают атмосферу красочных импрессионистских гармоний, развивающихся в пределах строгой симметрии классической формы.

С множеством переложений «Вокализа» можно ознакомиться в Интернете – даже малую часть их нелегко обозреть. Здесь представляется целесообразным не только проследить, как тембровые перевоплощения варьируют художественные смыслы. Интересно наблюдать в каждой такой версии еще конкретную исполнительскую интерпретацию. Подавляющее большинство из них практически не меняют текста Рахманинова, но интонирование артистов делает эту музыку очень разной. Каждый исполнитель вкладывает свое пред-

ставление об этой печальной исповеди не только за счет краски звука, различных тембров. Именно исполнительские средства (артикуляция, динамика, темп) создают впечатляющее разнообразие. Поэтому далее будут также представлены краткие исполнительские анализы.

«Вокализ» – не просто красивая мелодия, расцвеченная изобретательной гармонией и певучими подголосками. Это сложный художественный образ. Исследователи не раз отмечали сходство «Вокализа» с барочными ариями: с их размеренностью, благородством мелодических контуров, тянущимся звуком, где за внешней лирической роскошью кроется интонация напряженного драматизма, спрятана сжатая пружина эмоций и страстей. Скрытый дух барокко, живущий в глубине недр его мелодии как фундамент необъятного мира образов романса, отмечали, в частности, китайские авторы в научной литературе. Чжу Цзылу и Юань Цзюань в статье о переложениях «Вокализа» пишут об истоках основополагающей краски страстей романса [183; 150]. Они считают ею «русскую меланхолию» как выражение сопротивления, бунтарства, укоренившуюся глубоко в подсознании, въевшуюся до мозга костей романтическую жажду свободы. В анализе приемов выразительности различных исполнительских версий стоит сконцентрировать внимание именно на воплощении характерной образности.

Сильно мелодизированная фактура фортепианной партии дала повод уже самому композитору оркестровать «Вокализ», положив начало процессу его многочисленных переложений и аранжировок. Интересно, что С. Рахманинов при создании оркестровой версии «Вокализа» отдал предпочтение струнным, исключил практически все медные духовые, а из деревянных инструментов откровенно выделил кларнеты. То, что флейте места не нашлось, легко объяснимо. Понимание ее тембра как замены экспрессии человеческого голоса никак не вписывалось в инструментальную эстетику композитора. Столетиями закрепленный за флейтой репертуар пасторальной направленности сформировал стойкое представление о ней как об инструменте легком, воздушном, светлом и грациозном, очень органично изобра-

жающим звуки природы – щебетанье птиц, журчание ручья и т. д.

Но во второй половине XX века представление о флейте начинает меняться кардинальным образом. Французский мэтр Жан Пьер Рампаль возвращает флейте статус концертного солирующего инструмента, а композиторы начинают различать в ее тембре лирико-драматическое начало. Далекий импульс, заданный в 1894 году К. Дебюсси в «Послеполуденном отдыхе фавна», запустил через полвека процесс понимания и трактовки флейты как инструмента кантиленного, чувственного, с глубоким медвяным звуком, возвратив ее к своим истокам, к завораживающим мелодиям Орфея.

Удивительным образом подхватили идею чувственной флейты современные исполнители «Вокализа». Одним из выдающихся флейтистов нашего времени, исполнившим переложение для флейты и симфонического оркестра, стал британский флейтист Джеймс Голуэй (James Galway, 1939 г.р.)[10]. Ученик Жана Пьера Рампаля и Марселя Мойса он принадлежит поколению музыкантов, «отвоевывавших» позиции флейты в европейской исполнительской культуре XX века. Его исполнение «Вокализа» отличается тембровой нежностью, трепетностью, тонкой звуковой динамикой, выраженной усилением или затуханием длящихся нот, изысканной нюансировкой, чувственными кульминациями с легкими ферматами на мелодических вершинах, еле ощутимым rubato. Музыка льется широким потоком, воссоздавая в воображении слушателя русские бескрайние просторы под ослепительно ярким синим небом – манящий таинственный колорит прекрасной страны из воспоминаний [IX]. Флейте Голуэя удается в полной мере передать декламацию и дыхание человеческого голоса, а ее прозрачный тембр заставляет звучать мелодию как будто в легком флере ушедших событий. Некоторая отстраненность тембра создает впечатление образа, покрытого легкой патиной. Это воспоминание о про-

[10] Учился Д. Голуэй в Лондонской королевской академии музыки, в Парижской консерватории. Был ведущим флейтистом Берлинского симфонического оркестра у Герберта фон Караяна. Им записано флейтовое соло в саундтреке третьей части кино сериала «Властелин колец». Популярность сэра Джеймса Голуэя так велика, что его именем назван сорт махровых роз. В 2001 году он получил свой дворянский титул; в настоящее время живет в Швейцарии.

шлом, в определенной степени утратившего остроту, но сохранившего глубину ощущений.

Далеко не все исполнительские адаптации «Вокализа» можно назвать столь выдающимися. Проблема кроется в том, что чувственность флейтовому тембру может придать исключительно точная в стилистическом плане, «говорящая» исполнительская интонация. Пренебрежение этим фактором при исполнении кантилены отбрасывает музыканта обратно в «холод» и, в некоторой степени, индифферентность флейтового тембра.

Таким не очень удачным опытом можно назвать исполнение японского флейтиста Сейя Уэно (Seiya Ueno) [X]. Его мелодия – ровная, размеренная, по-ученически «правильная» – лишена внутреннего динамизма, волнения и страсти. «Вокализ» в его исполнении продолжает жить исключительно заслугами собственных выразительных средств. Любопытно переложение для флейты и органа в исполнении украинского флейтиста Евгения Зарубаева и Хироко Иноуэ, органиста из Японии на фестивале в Одессе. «Вокализ» в этой интерпретации почти лишен экспрессии грусти. Это как бы задумчивое воспоминание о печали в прошлом.

Одной из лучших интерпретаций «Вокализа» в адаптации для флейты и фортепиано можно считать дуэт российских молодых музыкантов Екатерины Корнишиной и Рустама Ханмурзина [XI]. Здесь есть все – и органичность ансамбля музыкантов, звучащих именно как дуэт, а не как флейта с сопровождением, и рельефность мелодических взлетов, и внутреннее движение *poco più animato*, и полнота тембра, и тонкая исполнительская интонация. Изменений в рахманиновском тексте нет, используются некоторые регистровые нюансы. Например, при повторе первого раздела флейтистка переносит мелодию на октаву вверх, еще больше усиливая щемящую ноту страдания лирического героя. Запись «Вокализа» в исполнении Е. Корнишиной и Р. Ханмурзина вошла в CD «Рахманинов. Транскрипции для флейты и фортепиано», выпущенный фирмой «Мелодия» в 2020 году. Помимо «Вокализа» на диск было записано еще семнадцать романсов из опусов разных лет, а также

Пьесы соч. 6 (Романс и Венгерский танец для скрипки и фортепиано) и Итальянская полька (1906). Музыковед Борис Мукосей назвал этот проект «дерзким исполнительским экспериментом», отмечая, что «романсы Рахманинова, исполненные на флейте … сложно представить, даже обладая смелой музыкальной фантазией» [45; 3]. Причина все та же – укоренившийся в сознании слушателя стереотип восприятия тембра флейты. «Высокий “свистящий” инструмент, – называет его Б. Мукосей, – идеальный для серебристо-кружевных колоратур барокко и классицизма, сопровождающий каватины бельканто, ветреность Людмилы и ослепительную холодность Снегурочки…» [Там же, 3].

Но «эксперимент» в данном случае удался, это сомнений не вызывает. Е. Корнишина и Р. Ханмурзин создают новый свежий полетный музыкальный образ, где силу вокала заменил нежный, певучий, по-настоящему кантиленный голос флейты, заставив слушателей во всей полноте прочувствовать тембр инструмента, с древнейших времен Орфея способного на воплощение откровенных чувств человека.

Конечно, история убеждает в том, что флейта всегда прекрасно справлялась со скерцозными и причудливыми фантастическими образами, которые были ей близки в силу определенной холодности тембра. Нередко это качество и становилось предметом почти всеобщей критической оценки. В статье «Семантика тембра флейты» Я. В. Морева приводит ряд критических высказываний современных исследователей, которые сходятся во мнении, что флейта – инструмент близкий колоратурному сопрано, воздушный и обладающий большой подвижностью, не более [42]. Подобная точка зрения вполне вписывалась в парадигму представлений о возможностях флейтового тембра маститых музыкантов предыдущих поколений. Так, по словам Я. В. Моревой, «Н. А. Римский-Корсаков тоже называет флейту холодной», а «Рихард Штраус говорит о флейте как о “хрупком и сравнительно малохарактерном инструменте”» [там же, 130].

Глубина образности «Вокализа» позволила музыкантам пробовать себя

в исполнении переложений романса для того или иного солирующего инструмента, где тембр стал, во многом, диктовать условия интерпретации. Переложений «Вокализа» С. Рахманинова бесконечно много, это все доступно для знакомства – можно слушать, анализировать чрезвычайно различный и красочный мир этих версий и исполнений.

Представляется любопытным упомянуть вариант своеобразной адаптации для очень распространенного в современной музыкальной жизни Китая национального струнного инструмента эрху. Этот древний инструмент известен в Китае более тысячи лет. На нем всего две струны и смычок, который закреплен между ними; мембрана изготовлена из кожи питона. Очень характерный прием поддавливания струны левой рукой образует специфическое поперечное вибрато. Это вибрато оказывается очень уместным в исполнении «Вокализа» знаменитым китайским артистом Джорджем Гао (George Gao), придавая ему трепетную экспрессию [XII].

Объективная глубина образности «Вокализа» С. Рахманинова позволила музыкантам попробовать себя в исполнении переложений романса для того или иного солирующего инструмента, где тембр стал, во многом, диктовать условия интерпретации. Существует очень много переложений «Вокализа» для струнных инструментов, и многие знаменитые музыканты исполняют их. Замечательна обработка для виолончели с ее задушевным и теплым тембром. Примером может служить запись в исполнении Миши Майского (с открытия международного музыкального фестиваля «Царскосельский дивертисмент», 2013 год). Это адаптация, без каких-либо изменений текста, фортепианная партия полностью соответствует оригиналу. Интерпретация очень подвижна по агогике – исполнитель ускоряет и замедляет мелодические мотивы каждые два-три такта [XIII].

Достоверно неизвестно, играл ли сам С. Рахманинов «Вокализ» на фортепиано (он часто играл свои переложения вокальных сочинений), но интересно фортепианное переложение в исполнении знаменитого российского пианиста Николая Петрова. Он тоже использует микро смены темпа, но при

этом играет просто и очень искренне, сердечно. В Интернете размещена живая запись из концертного зала. Интересно привести одну реплику из обсуждений в Ютьюбе: «За шесть лет до своей смерти тут, в этом концерте, слышно, что Мастер как будто прощается с нами. Очень трогательное исполнение. Потрясающее – настолько искренне и проникновенно!» [XIV].

Бережное отношение к оригиналу со стороны инструменталистов, востребованность таких переложений в концертных залах, новое слышание флейты профессиональной и любительской аудиторией XXI века служат творческой мотивацией для исполнителей. Они идут на поиски, чтобы показать многообразные возможности привычной пасторальной флейты – не только как инструмента ироничного и блестящего, но кантиленного и чувственного, глубоко лирического и экспрессивно драматического. В этом плане романсы Рахманинова стали идеально плодотворной почвой для проб и экспериментов. Бесконечная вселенная музыкальных образов, и через сто с лишним лет сохраняющих актуальность, оставляющих сильные эмоциональные впечатления, подтверждает высказанную в 1941 году Рахманиновым мысль о том, что возможности старого мира поистине еще не исчерпаны.

В заключение этого параграфа представляется необходимым еще раз подчеркнуть его место и смысл в данном исследовании. Интерес музыкальной культуры к жанру переложений не случаен, напротив – он закономерен. Вспомним, что история западноевропейской инструментальной музыки начиналась именно с переложений песен. Это естественно: всплывающий в памяти слушателя знакомый текст, известные слова облегчали восприятие, понимание эмоционального характера, отображаемых музыкой чувств.

Характеристика творчества китайских композиторов для европейской флейты в следующем параграфе начинается именно с переложений и обработок. Знакомые песни, национальные напевы были естественным материалом, облегчающим общение музыкантов и слушателей. И надо учитывать, что весь процесс европеизации культуры Китая в XX столетии проходил в темпе, ускоренном по сравнению с европейской эволюцией. Академическая флейта

вошла в это культурное пространство с огромным багажом своей, по крайней мере, двухсотлетней истории. Новый для китайской культуры инструмент (как, кстати, и фортепиано, и европейские струнные), пришедшая вместе с ним европейская музыка, требовали каких-то понятных ориентиров, «подсказок». Бах и Вивальди, Шопен и Шуберт, Чайковский и Рахманинов были не только для флейтистов, но и слушателей новой реальностью. Поэтому, наряду с оригинальным европейским репертуаром, исполняемым певцами, инструменталистами, оркестрами, в концертах звучали адаптации культовых сочинений, переложения шедевров в самых разных тембровых версиях. Рассмотренные в параграфе образцы звучали на сцене, фигурировали в обучении и становились своеобразной школой для китайских флейтистов – и исполнителей, и композиторов.

2.2. Музыка Китая для академической флейты в национальном стиле

Академическая европейская флейта, завезенная в Китай к началу XX столетия, оказала серьезное влияние на музыкальную культуру, в которой господствовала традиционная бамбуковая флейта. Естественно, что китайские композиторы осваивали новый инструмент, новый для них европейский репертуар и новые техники сочинения.

Активное развитие инструмента в концертной жизни, творчестве, педагогике надо считать со второй половины XX века – после образования Китайской Народной Республики. В начале этого периода национальная школа флейтового искусства только начинала складываться, и музыканты, в основном, учились в разных странах (Германии, Бельгии, США, Франции, Швейцарии и других) на зарубежном репертуаре. Поэтому естественным было стремление подражать очень разным стилям и техникам сочинения. Сегодня, кстати, китайские музыканты, живущие за рубежом, создают много превосходных произведений не только в современных радикальных техниках, но и отражающих национальную музыкальную природу. Стремительное развитие

национальной музыки Китая в XX веке проходило в активной ассимиляции достижений западноевропейской музыкальной культуры.

С ростом популярности отечественного искусства игры на флейте совершенствуется и сама китайская флейтовая музыка, она становится более выразительной и богатой с художественной точки зрения. Отечественные музыканты и музыканты, живущие за рубежом, на разных этапах истории адаптировали для флейты много превосходных китайских произведений. Большинство из этих работ успешно преодолели испытание временем, и сейчас эти произведения звучат на различных концертных площадках, фигурируют в педагогической практике в Китае, играя большую роль в развитии флейтового искусства в стране.

Все многообразие музыки китайских композиторов для европейской академической флейты в различных жанрах (оркестровых, камерных, сольных) можно сгруппировать и систематизировать в трех ракурсах:

– переложения (адаптации, обработки, аранжировки);

– свободное использование оригинальных народных мелодий и творческая имитация фольклорных источников;

– сочинение в современных техниках и стилевых моделях.

В данном параграфе рассматриваются показательные примеры обработок и свободные переложения национального материала, а также имитации национального фольклора.

Европеизация музыкального языка, которая была главной целью нового искусства в Китае, начиналась с большого количества переложений, обработок для академической (не национальной) флейты фольклорных мелодий, чему способствовали освещенные в предыдущем параграфе переложения барочных, классицистских и романтических произведений европейских композиторов. Переложения и обработки представляют обширный массив флейтовой музыки, фигурирующей в концертном и педагогическом репертуаре. Особенно популярными были исторически отдаленные национальные пьесы XVII-XVIII веков – может быть, потому что они были более понятны китай-

ской аудитории по смыслу, эмоциональному характеру, так как использовались издавна в императорском дворцовом музицировании.

Характерным и типичным примером можно назвать переложение для флейты соло Ли Хуанчжи «Флейта пастушка», которое является адаптацией одноименной фортепианной пьесы Хэ Лютина. Ее исполнил в 1951 году знаменитый профессор Шанхайской консерватории (с 1942 года) флейтист Хан Чжунцзе. Это, по существу, адаптация для флейты известной фортепианной композиции, написанной в 1949 году Хэ Лютином. С древних времен образ пастушка пользовался расположением художников. В китайской живописи часто встречаются пейзажи, где изображен верхом на буйволе пастушок, играющий на флейте. Это символика концепции китайской цивилизации – «единство Неба и Человека». Для фортепианной пьесы Хэ Лютина «Флейта пастушка» творческим импульсом послужила картина с изображением пастушка, играющего на флейте. В сочинении отражены меняющиеся картины природы и тонкое поэтическое настроение. Автор применяет полифонические приемы развития, в частности имитацию, а также лаконичные выразительные технические и художественные приемы – глиссандо на *pp*, трели в высоком регистре и секундовые вздохи и т.д. (Приложение 1. Пример 1).

«Флейту пастушка» можно охарактеризовать как изящную миниатюру с пасторальным колоритом по национальным напевам провинции Цзянань. В ней можно увидеть влияние западноевропейской полифонической техники, но в целом это типичное многоголосие, свойственное китайскому народному музицированию. Хан Чжунцзе был первым китайским представителем на международном конкурсе – Третьем Всемирном фестивале флейтовой музыки в Берлине, где завоевал «серебро» (вторую премию). В уставе конкурса было прописано, что конкурсанты из разных стран должны исполнить сочинение национального характера. Именно за исполнение своей адаптации «Флейты пастушка» для флейты соло и Концерт для флейты D-dur В. Моцарта Хан Чжунцзе получил высокую оценку жюри и зрителей. До сих пор фортепианная пьеса «Флейта пастушка» пользуется всеобщей популяр-

ностью именно в его переложении для флейты.

В течение 10 лет после этого стали регулярно появляться музыкальные произведения для флейты, представляющие обработки народных китайских мелодий. Можно привести еще несколько примеров переложений китайских композиторов народных песен и мелодий. Это «В маленькой реке течет вода» Хуан Пейцина, «Маленькая рыба и розовые жабры» Чжан Дина, народная песня «Та-Цзинь» из провинции Аньхой (Приложение 1. Пример 2).

Естественно, что китайские композиторы в творчестве для академической флейты не ограничиваются переложениями, стремятся к индивидуальности композиции, проявлению творческой фантазии в работе над традиционным песенным материалом. Рассмотрим на некоторых типичных примерах оригинальных произведений китайских композиторов для флейты (не переложений) проявление национальной характерности в использовании народных напевов при усвоении западноевропейского опыта композиции.

Самый ранний образец принадлежит знаменитому китайскому композитору Хэ Лютину (1903-1999 гг.), который оставил драгоценный творческий опыт для профессиональной китайской музыки благодаря лаконичному и простому языку, виртуозному и утонченному мастерству, ярким образам. Его произведения обладают ярко выраженным национальным стилем, индивидуальностью, пользуются большой любовью музыкантов и слушателей. В начале 1937 года он, работая над саундтреком к фильму Шанхайской кинокомпании, написал красивую сольную пьесу для флейты «You si». Эта композиция сочетает в себе традиционную китайскую пентатоническую мелодию с типичной европейской тональной гармонией. Ее певучий характер и экспрессивная эмоциональность в сочетании с демонстрацией виртуозных возможностей флейты, особенно в cadenza, обеспечивают чрезвычайно высокую художественную ценность произведения Приложение 1. Пример 3).

«Dentsu», «Ихуа» и другие кинокомпании в 30- е гг. создавали разные саундтреки, в числе которых знаменитая сольная флейтовая композиция «You si» Хэ Лютина. Это, несомненно, своего рода образцовое произведение, кото-

рое послужило ориентиром для китайских композиторов в сочетании национального материала с европейской стилистикой. «You si» Хэ Лютина является первым в прямом смысле этого слова оригинальным произведением китайской музыки для европейской флейты. Эта простая композиция послужила образцом создания китайских музыкальных произведений для европейской флейты, способствовала становлению и распространению национального музыкального стиля.

Хэ Лютин заимствовал и смело усвоил передовую западную композиторскую технику и творческие идеи, использовал западные творческие способы для создания новой китайской национальной музыки. В частности, в области гармонии Хэ Лютин смело внедрял инновации современной эпохи. Его гармония, в которой используется западная логика звуковысотных структур с добавлением фольклорных музыкальных материалов, создает интересную национальную атмосферу и является лучшим образцом сочетания западной техники и отечественной системы.

Настойчивые поиски Хэ Лютина идеи синтеза музыки Китая и Запада оказали чрезвычайно глубокое влияние на развитие профессиональной китайской музыки в новое время. Его творчество, опираясь на богатую композиторскую технику классических европейских мастеров, развивало формы национальной, народной многоголосной музыки Китая. Творчески исследуя путь развития китайской национальной музыки, он доказал возможность и очарование сочетания музыки разных культурных традиций и образа мышления Востока и Запада, внес неизгладимый вклад в музыкальную культуру XX-го и XXI-го веков.

Появление сочинений «Флейта пастушка» в переложении Ли Хуанчжи и «You si» Хэ Лютина – первые яркие эпизоды в истории создания и исполнения музыкальных произведений на академической флейте в Китае. Еще одним показательным примером может служить пьеса «Ностальгия» Ма Сыюнь. Точное время ее написания неизвестно, но по учебному пособию «Избранные пьесы для флейты в Центральной музыкальной школе» (1963),

составленному совместно Ма Сыюнь, Ван Юнсинем и др., можно предположить, что она была написана в 1950-х годах. В книге «Искусство флейты и сценическое представление» Чжао Цзин отмечал, что красивая и легкая в исполнении мелодия «Ностальгии» была написана Ма Сыюнь специально для воспитания флейтистов, для учебной практики. С 1954 года Ма Сыюнь начала постоянно преподавать в Центральной музыкальной школе; она подготовила для Китая будущих профессоров Чжу Тунде, Чжан Хуайбина и многих других выдающихся музыкантов, играющих на флейте, постепенно став ведущей фигурой в искусстве флейты в Китае. Ей принадлежат не только сольная пьеса для флейты «Ностальгия», адаптации «Горная песня», «Дуэт» и др.

Произведения, созданные в 1950-х годах, находились под значительным влиянием Европы, и большинство произведений, гибко применяя традиционные структуры, осуществили в них прорыв и придали произведениям новый облик. Хотя в композиции «Ностальгия» нет прямого использования китайских народных песен, национальной инструментальной музыки, оперной музыки или других традиционных элементов, ее мелодия имеет такой знакомый тон «дежавю», что находит отклик у слушателей.

Пьеса «Ностальгия» невелика – всего 53 такта. В самом начале композиции представлена главная тема. Мелодия спокойна, имеет поступенный характер, изящные линии (Приложение 1. Пример 4).

Тема второго раздела более развернута, по эмоциональному тону более экспрессивная, яркая, можно сказать, азартная. Реприза почти буквально повторяет первый раздел. Несмотря на традиционную западную трехчастную форму АВА, выделяются особенности китайской национальной структуры («двойная фраза», «двойное предложение», «шуанцзянь»), которая привносит в композицию отчетливый китайский стиль. Прием видоизмененного повторения в традиционной народной музыке Китая встречается у народности хань и еще более распространен в напевах для традиционных народных инструментов. Как, например, в духовой музыке провинции Хэбэй «Бегущий осел», которая преобразована Ма Сыюнь в пьесе «Ностальгия». Это компо-

зиция в форме вариаций с использованием «двойного предложения», мелодия которой имеет много сходств с местной песней «Бегущий осел» – страстное, стремительное, свежее и интересное инструментальное произведение с насыщенным сельским духом.

Самый типичный традиционный китайский музыкальный элемент в «Ностальгии» – тональность. Это характерная китайская пентатоника: до, ре, ми, соль и ля (нет фа и си) – пять звуков как раз соответствуют «дворцу», «дельцу», «рогу» и «юю» в традиционной китайской музке. С другой стороны, фортепианное сопровождение музыки определяет ее тональность, в котором первый аккорд состоит из трёх звуков ля, до и ми. Таким образом, первая часть композиции имеет тональность a-moll (2-я, C-dur и реприза, соответственно, a-moll). Ввиду того, что европейская флейта являлась для китайцев довольно долго экзотическим инструментом, Ма Сыюнь написала это произведение с использованием элементов китайской музыки с чувством тоски по родине в США[11]. При создании произведения была модифицирована традиционная западная система мажоро-минора и использована китайская пентатоника. Это способствовало лучшему пониманию флейтистами произведения, облегчало изучение этой пьесы и вообще сыграло большую роль в распространении флейтового искусства.

С середины 1960-х годов в Китае наступил период развития и процветания социалистической культуры. Постепенно продвигалось и создание музыкальных произведений для флейты. За это время были написаны и опубликованы оригинальные произведения китайских композиторов, творчески перерабатывающие национальный материал с использованием зарубежной современной стилистики. Помимо «Ностальгии» Ма Сыюнь можно назвать еще ряд сочинений. Это «Ласточка» Дуань Пинтая, «Пастух в степи» Ляо Шэнц-

[11] Ма Сыюнь, родившаяся в 1924 году в Гонконге и уроженка провинции Хайфэн в провинции Гуандун, там начала учиться играть на фортепиано в 1938 году. В 1940 году, поскольку ее брат Ма Сицун стал первым директором Центральной музыкальной школы в Пекине, Ма Сыюнь под сильным влиянием своего брата решила вернуться с семьей на родину, в КНР.

зина, «Маленькая рыбка» Чжан Динхэ, «Деревенская флейта» Ло Сяомина, «В степях Внутренней Монголии» Дай Хунвэя, «Соната утра» Тянь Паоло. Многие из этих произведений до сих пор широко используются в преподавательской практике игры на флейте не только в Китае, но и за рубежом.

Анализируя эти произведения, мы обнаруживаем, что интересные пьесы часто тесно связаны не только с национальными истоками, но вместе с тем с конкретными обстоятельствами жизни композитора, его творческими поисками. Так Ляо Шэнцзин еще в 50-е годы написал пьесу для флейты «Пастух в степи». В период основания Центральной музыкальной академии он профессионально изучал теорию композиции вместе с группой из Юго-Западного региона, организованной Министерством культуры в Юньнане. Ради обретения нового опыта Ляо Шэнцзин собирал музыкальные материалы в провинции Юньнань и других местах. «Пастух в степи» – сольная композиция, построенная на трихордовых структурах, похожа по стилю и технике, мелодии и ритму на характерные региональные напевы и наигрыши. В 1953 году в Бухаресте, столице Румынии, Ляо Шэнцзин был удостоен первой премии за ее исполнение в номинации национальной музыки своей страны.

В течение последующего десятилетия стали регулярно появляться музыкальные произведения для флейты с использованием китайских мелодических напевов. В 1963 году известный композитор Хуан Хувэй участвовал в творческой инициативе, организованной Китайской ассоциацией музыкантов, благодаря которой у него появилась возможность пожить в Синьцзяне. Здесь много очень красивых природных пейзажей – заснеженный Тяньшань, бескрайняя пустыня Гоби, усеянная оазисами и обширными пастбищами. Пребывание в этом замечательном месте всегда оставляло у композиторов незабываемые впечатления. Хуан Хувэй создал «Солнечный свет сияет над горой» – масштабное сольное произведение, сочетающее в себе характерные интонации синьцзянской музыки и сложную виртуозную флейтовую фактуру, характерную для традиционной флейтовой китайской музыки. Эта пьеса полна восточного очарования, фортепианная партия наполнена разными сложными

техническими приемами, часто меняется темп музыки (Приложение 1. Пример 5).

«Солнечный свет сияет над горой» демонстрирует богатый этнический музыкальный колорит, яркие образы пьесы отражают характер жителей Синьцзяня, с их веселой энергией танца, радостным отношением к жизни, ощущением чрезвычайного счастья. Хуан Хувэй использовал разнообразные звуковые возможности инструмента, чтобы создать произведение с оригинальным ритмом и богатыми фольклорными музыкальными характеристиками. Сам он об этой пьесе искренне говорил: «чтобы написать хорошее произведение, композитор должен не только овладеть композиторским мастерством, но и обладать чувством правды. Творчество требует вдохновения и жизненного опыта – именно опыт является одним из эффективных способов получить и подарить вдохновение» [97, с. 129].

Музыка этнических меньшинств в Синьцзяне имеет отличительные особенности: поскольку уйгурский акцент всегда падает на последний слог, в уйгурских народных песнях преобладает синкопированный ритм. В сочетании с пунктирными ритмическими рисунками это подчеркивает очарование национальных танцев, в которых как выражение эмоций используется дрожание плеч и коленей и обязательно присутствует красивое вращение. При исполнении этой композиции в концертах часто практикуется танцевальный комментарий – во второй половине песни артисты поют, танцуют и играют на барабанах.

Вступительная часть пьесы «Солнечный свет сияет над горой» относительно свободна по темпу, флейта звучит очень полетно, как дуновение ветра в небе. Самая трудная часть этой пьесы состоит в том, чтобы уловить общий музыкальный замысел: эта музыка прекрасна, но ее не так легко понять. Чувства в ней иногда безудержно страстны, как уйгурские юноша и девушка, поющие любовные песни друг другу. Мелодия очень красивая, лиричная с нотками грусти и ностальгии. Для того чтобы, передать характер мелодии исполнителю нужно добиваться теплого и мягкого звучания, тембр верхнего ре-

гистра должен быть особенно чистым, таинственным, а бас – густым и глубоким. Мелодия флейты словно орел, парящий между снежными горами, лугами и озерами. Медленный темп требует от исполнителя обладания серьезными навыками дыхания, качественного исполнения вибрато (чтобы отразить эмоции восхищения величественным солнечным Тяньшанем). Важным моментом здесь является взаимодействие между флейтой и фортепиано.

К художественным особенностям пьесы «Солнечный свет сияет над горой» можно отнести использование сочетания китайских и западных приемов. Это традиционная китайская структура с постоянной сменой темпов; использование мажора и минора указывает на западную музыкальную культуру. Начинается пьеса в D-dur – яркое звучание этой тональности как бы отражает величественный пейзаж гор Тяньшаня; затем происходит переход в a-moll, появляется новая смысловая краска. Периодическое возвращение D-dur делает мелодию насыщенной и яркой. В разделе Allegro происходит модуляция в d-moll, тональность, которая сохраняется до конца произведения.

В этой пьесе Хуан Хувэй использует постоянные смены достаточно отдаленных по родству тональностей. Композитор придает большое значение национальному стилю произведения: в мелодии флейты звучат трихордные интонации, а в партии фортепиано часты мелодические зигзаги, изгибы и повороты, что характерно для китайской народной музыки. Очень выразительна каденция солиста – это уже дань западному стилю композиции, хотя по мелодическому строю она ярко национального характера.

Плавность музыки усиливается, в момент звучания ломаных октав в партии солиста, в этом фрагменте метро-ритмы фортепиано и флейты не совпадают. Темп меняется от быстрого к медленному, особенно важно сделать замедление на четырех последних звуках «ре, ми, фа, соль», а на ноте «ля» должно прозвучать мощное густое тремоло. Тема флейты в этом разделе должна звучать как эхо, контрастируя с предыдущим мощным и наполненным звучанием.

Музыкальные произведения Хуан Хувэя сочетают в себе элементы ки-

тайской национальной музыки и западной классики. «Солнечный свет сияет над горой» – одно из самых классичных его произведений, которое часто исполняется флейтистами.

На музыкальные творческие достижения Китая в 60-е годы сильно повлиял процесс развития западных музыкальных инструментов. Из-за отсутствия возможности использовать иностранный репертуар китайские музыканты должны были сами создавать новые оригинальные произведения и писать традиционную китайскую музыку, перекладывать народную музыку для западных инструментов, в том числе, для флейты. Для этого инструмента и других духовых композитор Шанхайской консерватории, автор сольных и ансамблевых композиций, педагог-флейтист Фан Динхао написал «Весеннюю ночь», «Белокурую девочку», «Цветущую красавицу», «Красивый Таш-Курган», «Тигр, идущий в гору» и др. В 1960 году в концертах прозвучали «Ностальгия» Ма Сыюнь, «Горная песня», «Раннее утро» и Малая соната Тянь Паоло.

В начале 80-х годов – период проведения политики реформ и открытости – китайские музыканты соприкоснулись с ранее незнакомой им музыкальной культурой и стремились подражать современным композиторским идеям, современным техникам композиции. Появилось большое количество произведений для европейской флейты, среди которых наиболее известны «Сяо и барабан на закате» Тань Мицзы (1980) и «Танцевальная поэма» Хуан Аньлуня (1981) – в них был использован более современный музыкальный язык и композиторские приемы. В частности, в некоторые произведения были введены современные навыки игры на флейте, которые в настоящее время популярны в мире. Мелодии в них ясны и просты, мягки и лиричны, а техника сочинения проста и элегантна. Эти произведения внесли в репертуар китайской флейтой музыки совершенно новый аромат.

Рассмотрим более подробно в качестве показательного примера «Сяо и барабан на закате» Тана Мицзы. Сольная пьеса для лютни – «Сяо и барабан

на закате»[12] – известна и распространена в китайской провинции Цзяннань еще с XVIII века. Это пейзажная зарисовка с элегантной и красивой мелодией (первоначально именуемая как «Древняя пипа») – одна из десяти известных древних китайских песен (Приложение 1. Пример 6).

Сразу после основания Китайской Народной республики, то есть в 50–60-е годы, композиторы стали создавать различные по тембрам и инструментальному составу переложения этой пьесы. Ли Инхай (1927 – 2007), много пишущий для фортепиано, сделал ее фортепианное переложение. Для квинтета деревянных духовых инструментов была сделана обработка «Сяо и барабан на закате» композитором Лю Чжуан (1932 – 2011), автором знаменитого «Концерта Желтой реки», ученицы Шанхайской консерватории (по композиции у Дин Шандэ) и обучавшейся в России. Чэнь Пэйсюнь (1921– 2007), китайский композитор, пианист и органист, учившийся композиции у Тан Сяолиня, ученика П. Хиндемита, создал переложение «Сяо и барабан на закате» для симфонического оркестра.

В 1980 году знаменитый китайский флейтист и педагог Тан Мицзы сделал ее аранжировку для флейты; кроме того он переложил пьесу для оркестра, отразив особый стиль китайской национальной музыки с помощью западных инструментов. «Сяо и барабан на закате» была написана по заказу его ученика и друга господина Хуана Шаоцзяна (бывшего главного флейтиста Сингапурского национального симфонического оркестра). Сам композитор вспоминает: «В том году Хуан Шаоцзян собирался учиться в США. Он очень хотел взять с собой за границу сольное произведение в китайском стиле. Сразу на ум пришла тема традиционной композиции “Цветущая лунная ночь на реке Чуньцзян”, которую я люблю больше всего, и которая не дает мне покоя уже много лет»[13]

Музыкальные образы «Сяо и барабан на закате» Тана Мицзы связаны с обликом храма вдалеке в окружающие сумерки, постепенно уходящим на за-

[12] Ее также часто называют «Весенняя река в лунную ночь».
[13] Из личной беседы с композитором 15 января 2023 года.

кат золотистым солнцем – лирические мечты о красоте и покое. Это небольшая трехчастная пьеса продолжительностью около 4 минут. В ней три раздела – 14, 9 и 16 тактов в размере ¾, с кодой, венчающей пьесу, в двухдольном размере. Ее ладовую основу составляет характерная китайская пентатоника; при разработке мелодии используется уникальная гомофонная фактурная техника китайской народной музыки. В китайской культуре ее называют «серийная пряжка» или еще «рыба кусает за хвост».

В этом произведении композитор использует флейту, нарушая всякие традиции трактовки ее разнообразных тембровых красок – чтобы имитировать народные инструменты Китая (барабан, лютня, гучжэн). Тан Мицзы применяет уникальные национальные игровые приемы: удары пальцем по корпусу флейты – исполнитель даже принимает позу барабанщика, не держа флейту у рта. Это классическая музыка с богатым китайским колоритом и разными декоративными звуковыми приемами, среди которых разнообразные мелодические орнаментальные фигуры.

При работе над этой пьесой исполнителю-флейтисту важно сначала понять стиль исполнения китайских национальных народных музыкальных инструментов, быть хорошо знакомым с китайской традиционной культурой и искусством. Только это обеспечит живое и естественное исполнение произведения, в соответствии с его характером. Стоит упомянуть, что немецкая флейтистка Беттин Клемен в течение 30 лет постоянно использовала эту пьесу в репертуаре своих сольных концертов.

Сольная флейтовая пьеса «Сяо и барабан на закате» демонстрирует большой потенциал и достойные перспективы китайского национального искусства. Замечательно в этом плане высказывание известного педагога Хэ Лютина, который отмечал, что древняя, самобытная восточная музыка Китая демонстрирует новое сознание, развившееся до своей высшей формы, что ставит ее на высокое место национальной музыки в мире.

С начала 80-х годов появилось большое количество произведений для европейской флейты, среди которых наиболее известны «Сяо и барабан на

закате» Тань Мицзы (1980), «Танцевальная поэма» Хуан Аньлуня (1981), Трио для флейты и виолончели Лю Чжуана (1983), «Таинственная флейта» Дин Шандэ (1984), «Воспоминания» Чэнь Цзюй Куя (1986), «Вин Сюэ» Хан Лян Куя (1987), «Золотая флейта» Чэнь И (1997) и др.

Приведенная информация о сочинениях китайских композиторов для флейты с ярко выраженной национальной стилистикой и сочетанием западного опыта композиции дает общее представление о системе развития этого пласта музыкальной культуры страны. Этой же цели служили краткие аналитические фрагменты, освещающие наиболее характерные произведения разных периодов – начала 50-х годов, 60-е, 70-е, 80-е годы. Конечно, обозреть все творчество невозможно, но представленные ообразцы демонстрируют показательную картину.

В дополнение необходимо сформулировать одну важную особенность: очевидно, что усвоение зарубежной техники происходит в сфере практически сравнительно небольших пьес с ярко выраженной «программной» тенденцией (если здесь уместно употребить это понятие). Пейзажные зарисовки, характерные, порою шутливые «персонажи» (ослики, пастушки и пр.) адресуют неискушенного слушателя к знакомым образам действительности. Такие композиции обычно имеют красивое мелодическое ядро в качестве музыкальной темы, после простого развития вводится новый музыкальный материал в середине, а затем возвращается главная тема, на которой пьеса заканчивается. Практически совершенно за границами этого мира находятся развитые классические жанры инструментальной музыки – сонаты, концерты, поэмы, как и ансамбли. Их количество несоизмеримо с характерными пьесами, в которых китайские композиторы осваивали новый и для себя, и для обучающихся, и для концертной публики «западный» музыкальный стиль, сохраняя национальную самобытность.

2.3. Опыты китайских композиторов с современными техниками

Современные техники – это музыка новая, использующая авангардные западноевропейские достижения. Некоторые китайские исследователи «Новой» музыкой Китая называют творчество китайских композиторов около 150 лет. Это время сближения восточных и западных традиций, синтеза стилей традиционной культуры и различных общемировых достижений, время национальных творческих явлений европейской ориентации.

Ученые называют три периода «новой» музыки. Первый считают от начала знакомства Китая с европейским романтизмом – более 100 лет с 40-х годов XIX века. Второй – с 1949 по 1976 год – это время социальных изменений до окончания Культурной революции. И третий – с 1976 года по наше время – связан с освоением западного новаторского опыта XX века. Здесь происходит активное развитие китайского музыкального искусства академических жанров; важно, что китайские композиторы и музыканты, живущие в разных странах (США, Франции, Германии и других), знакомят мир с современной китайской музыкой.

В данном параграфе дается общий очерк творчества композиторов собственно последних десятилетий XX и начала XXI веков. Проблемам новых явлений в истории музыки, в языке и стилистике посвящены ряд исследований на китайском языке. Из работ последнего десятилетия выше были приведены показательные примеры: Лян Маочуня («Китайская музыка нашего времени (1949 – 1989)», «Чего не хватает в китайской современной музыке», «Дорога китаизации симфонической музыки – сорокалетняя история создания китайской современной оркестровой музыки») [118, 119, 120], Цзюй Цихуна («История и реальность изучения современной музыки») [155], Фань Цзуиня («Китайская многоголосная народная музыка и западная современная музыка») [145].

Но здесь особенно важно отметить интерес китайских исследователей к додекафонии и серийной технике композиции. Это статья 1981 года Сюй Юа-

ня «Шенберг и двенадцатитоновый метод композиции», Ван Чжэня «Двенадцатитоновые серии» 1986 года. Из более поздних работ это Ван Лицзюнь «Комментарии к процессу исследования музыки Шенберга в Китае» 2005 года, диссертация Фань Юй «Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов» 2019 года.

Если понятие «новая», «современная» музыка трактовать расширенно, в соответствии с основным значением, то немало нового в сочетании с традиционной культурой в произведениях для флейты уже было освещено в предыдущем параграфе. Здесь предпринимается попытка охарактеризовать знакомство китайских музыкантов с радикальными композиторскими техниками, в частности, с шенберговской теорией системы звуковысотности, порвавшей с западноевропейской тональностью (мажоро-минором).

Серийная техника привлекла внимание китайских композиторов еще в 80-е годы XX века: изучением учебной литературы европейских стран, анализом сочинений классиков новой венской школы, личными контактами с западными музыкантами и учебой в Европе и США. Ло Чжунжун перевел с английского языка на китайский труды А. Шенберга, американских апологетов сериализма А. Форта и Дж. Перла. Среди первых музыкантов, начавших изучение серийной музыки, был Чжэн Инле. С конца 1970-х годов он вел в Уханьской консерватории авторские курсы по двенадцатитоновой музыке для студентов и аспирантов высших учебных заведений, а в 1989 году написал учебник для консерваторий «Курс сочинения серийной музыки». В нем были проанализированы наиболее известные произведения авторов так называемой «новой венской школы», а также некоторые китайские сочинения. Чжэн Инле также написал статью в англоязычном издании для знакомства западного читателя с работами китайских композиторов в серийной технике.

Хотя первое знакомство с радикальными композиторскими опытами в Китае состоялось еще в 40-е годы XX века. Немецкий композитор Вольфганг Френкель, уехавший в 1939 году из фашистской Германии после выхода из концлагеря, впервые познакомил китайских музыкантов с додекафонией сво-

ими сочинениями. В 40-е годы он написал «Три оркестровые песни» на стихи китайских поэтов династии Тан и Сун в переводе на немецкий язык (1941) и «Три двухчастные прелюдии» для фортепиано (1945). В. Френкель занимался в Китае преподаванием – его ученики Сан Тун и Цинь Сисюань делились впоследствии своими воспоминаниями. Сан Тун создал первые китайские атональные пьесы – «Ночной пейзаж» для скрипки и фортепиано и «В далекой стране» для фортепиано в 1947 году, когда в стране еще абсолютно господствовал романтический стиль.

Серьезное освоение европейского авангардного опыта XX столетия проходило в Китае в последние два десятилетия века. Опубликованное в 1980 году первое додекафонное сочинение – «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» Ло Чжунжуна (1924 г.р.) – вызвало взрыв интереса и повернуло китайских композиторов к серийной технике. Пример был знаменательным – Ло объединил принципы двенадцатизвучной системы с китайской пентатоникой, расположив внутри серии пятиступенные фрагменты. Это стало путеводной нитью для его китайских последователей. Двенадцатитоновые серии так и строились ими: два пентатонных звукоряда или три пентатонных тетрахорда (четыре трихорда). Хроматическая по своей природе серия состоит из диатонических звеньев с интервалами б2, м3, б3 и ч4 с избеганием малых секунд и тритонов.

Можно назвать ряд фортепианных композиций с таким обликом додекафонной техники: «Дань Цюй» Ян Хенчжаня, «Сюита» Ван Цзяньчжуна, «Фантазия Цзючжайгоу» Ли Баошу, Восемь пьес для фортепиано Чэнь Минчжи. Ло Чжунжун во Втором струнном квартете создал также ритмотембровые формы традиционного ансамбля ударных инструментов «ши фань ло гу», которые образовали фрагменты двенадцатизвучной серии («ши ба лю сы эр», «юй хэ ба», «шэ то цяо»).

В ряду актуальных для китайской музыки западных приемов письма последнего столетия серийная техника заняла существенное место; она заинтересовала как композиторов, работающих в Китае (Ло Чжунжун, Чэнь Мин-

чжи, Ли Баошу), так и музыкантов, покинувших страну и ныне живущих на Западе (Чэнь И, Чэнь Юаньлинь, Ян Юн).

Появление этих произведений следовало веяниям времени – для того чтобы подчеркнуть особенности и изучить многообразные возможности техники исполнения, в некоторые произведения были введены современные навыки игры на флейте, которые в настоящее время популярны в мире. Это позволило демонстрировать китайскую академическую флейту в новом облике.

Необходимо отметить, что в 80-х годах прошлого века в Китае молодое поколение китайских композиторов следовало за западными модернистами в создании «революции». Но, в конце концов, они обнаружили, что все новшества не вдохновляют слушательскую аудиторию, что они «не имеют рынка». Поэтому они пытались интерпретировать традиционную китайскую народную музыку, древнюю, но глубокую национальную музыкальную культуру, скрещивая ее с техническими новшествами.

Подобное «революционное крещение» пережил Чжао Цзипин, который, придерживаясь своих творческих принципов, смело претворил некоторые современные западные идеи и методы. Примером может служить композиция «Da Jing», которая была написана в 2000 году[14]. В ней атональная техника используется не последовательно, и тональный фактор по-прежнему занимает важное место. Так, в начале первого раздела в мелодии многократно акцентирован звук c^1. Ему придается важное структурное значение основного тона (Приложение 1. Пример 7).

После сменяющих его опор b^1 и d^1, c^1 снова возвращается в решающем значении основного звука. Некоторые фрагменты этой пьесы явно имеют тональный характер; начиная со слов «как песня земля», уже возникает четкое

[14] В статье Юэ Синя «Исследование музыкальных произведений для флейты в Китае» [193], говорится о выборе материала для этой флейтовой пьесы, что она «написана на основе «чистого» музыкального материала в театральном фейсбуке».

ощущение A-dur (особенно после двух тактов повторения). Атональность для Чжао Цзипина не является самоцелью, эта расширенная тональность, что более важно, служит конкретной религиозной теме. Потому что «чистота» – благочестие и благоговение в религии, в основном, связаны с мистическим чувством, которое композитор отражает поиском в «хаотичной» тональности.

«Велика чистота» открывает новый «пробный» путь к созданию китайской музыки для флейты. Осваивая современное западное музыкальное мышление, заимствуя европейскую авангардную технику в соединении с концептом китайской религии, используя символический музыкальный язык, проникающий в сердца людей, Чжао Цзипин, в сущности, раскрывает философское содержание, невиданное ранее при создании музыки для флейты. Несмотря на то, что с момента появления этого произведения прошло уже почти 20 лет, китайская флейта все еще не нашла такого своего воплощения. И это свидетельствует о том, что творчество Чжао Цзипина все еще актуально, содержит богатый потенциал для молодого поколения композиторов.

К рубежу столетий, помимо рассмотренной сольной композиция Чжао Цзипина «Da Jing», появляются Концерт для флейты с оркестром «Песня моря», написанный известным отечественным музыкантом Ван Мётом (1999), «Дождь» Сюй Чжаньхая и другие произведения для флейты. Они отразили очевидные современные черты музыкального языка. Одновременно надо отметить современные исполнительские приемы, новые навыки игры на инструменте (стук клавиш, обертоны и др.). Это естественный процесс в период проведения политики реформ и расширения открытости – творчество и исполнительство на флейте в Китае перешли к модернизации.

С XXI-го века китайская музыка для флейты, как и другая отечественная музыка для духовых инструментов, переживает бурное развитие. Интерес представляет собой одна из недавно созданных композиций для сольной флейты – «Звуковые волны из полуночи» («Sound Waves From Midnight») Мао Юйсюаня, созданная в 2021 году. Она была отмечена множеством призов: Первая премия Европейской премии композиторов, II премия Международ-

ной премии композиторов им. Шуберта, III премия IX конкурса композиторов премии Байчуань, II место на XIV конкурсе создателей сольных произведений для деревянных духовых инструментов «Кубок Яньхуан». Эта сюита Мао Юйсюаня была признана обязательным произведением для всех участников «Кубка Хуася» 2022 года.

Вдохновением для «Звуковых волн из полуночи» Мао Юйсюаня послужили внутренние размышления автора, когда он был один на берегу моря поздно вечером во время вспышки эпидемии. Ее мелодия как будто выражает бескрайние горизонты, постепенно охватываемые тьмой. Перед глазами композитора было безбрежное море, в котором исчез весь свет – это было отчаяние и депрессия человека города, охваченного несравнимо огромной эпидемией. В тишине и безмолвии все казалось замершим – оставался только звук прилива к рифам.

В этой небольшой сюите три части: «Шепот моря» («Murmur of the Sea») «Черный лед сезона половодья» («Black Ice Flood Season») и «Синий, чтобы поклониться Исчезающему» («Blue, for the Vanisher to Bow»). Техника отражает стремление композитора воспроизвести «нереальное», нулевую границу, в которой встречаются реальность и метафора, высвечивается хаос за пределами реальности – священное природное пространство, установленное над человеком. Некоторые освещаемые ниже детали музыкального языка позволят составить представление об индивидуальном стиле Мао Юйсюаня и вместе с тем об очень специфической национальной трактовке атональности.

В самом начале первой части после долгой трели на g^1 очень напряженные хроматические полутоны в объеме м3 сменяются пентатонным мотивом (g^1-c^2-b^1- g^1-c^2-es^1-f^1) с возвращением к хроматике (ges-e-f). К концу этой фактически серии (в совокупности используются все 12 звуков) интонируется нисходящий тритон g^1-des^1, как бы замыкая этим диссонансом движение фразы, начавшейся на трели g^1. Эмоциональное состояние задумчивости (с внезапной агрессией начальной трели на динамике *fffff*) подчеркивает очень прихотливая смена динамических нюансов в пределах *ppp*, *mf*, частые небольшие

crescendo и *diminuendo* (Приложение 1. Пример 8).

Продолжение мелодии начинается с транспозиции серии от звука b^1 с интонированием хроматики, дальше опять возникают трихордные и тетрахордные мелодические фигуры с многократным повтором c^1 и заканчивается этот фрагмент тремя секстольными группами устоя первого фрагмента. Но теперь это не des^1, а cis^2 с истерическим crescendo и затуханием – *sfff f fff sfff mf ppp*. Атональный «хаос» мелодии выражает тревогу, экспрессию взрыва чувств, но в значительной мере это передается еще именно динамикой, очень прихотливой, неустойчивой, «капризной» в своих внезапных переходах от оцепенения к отчаянию.

И во второй части – «Черный лед сезона половодья» – с ее метафорическим заголовком мелодические фигуры строятся аналогично: внутри серий отдельные трехзвучные мотивы, попевки образуются как будто диатоническими трихордами, тетрахордами. Здесь главным средством выразительности являются многократно повторяемые звуки: d^3 es^3 e^3 f^3, к которым мелодия разгоняется пассажами от звуков первой октавы. Знаменательно, что композитор поставил во всех трех частях обозначение Senza tempo, предоставляя исполнителю свободу импровизации, призванной отразить эмоциональное состояние застылости и взрывчатости, оцепенения и безмерного возбуждения.

Название третьей части «Blue, for the Vanisher to Bow»[15] представляется перевести лучше «Синий, который заставляет поклониться Уходящим». Символика синего цвета в китайской культуре связана с небом, и это благочестивое прощание с людьми, уносимыми невиданной бедой. Она относительно медленней по темпу (об этом говорят размеры и длительности); здесь небольшие трихордные мотивы в очень высоком регистре.

Заканчивается финальная часть долго звучащими обертонами d^1 с

[15] Название третьей части (его еще переводят как «Синий, который заставляет поклониться уходящим»), является цитатой из стихотворения Чжан Цзао, рано ушедшего из жизни поэта (1962- 2009), которого относят к числу не реализовавших себя гениев третьего поколения, сравнивая с Томасом Элиотом и Иосифом Бродским.

ужасной зловещей динамической кульминацией после длительного *piano* и *pianissimo* – *fff ff mf f* . И хотя звук «затухает», спускается до *f*, трагическое ощущение не покидает слушателя.

«Звуковые волны из полуночи» Мао Юйсюаня – очень эмоционально яркое произведение. Его особое содержание, очень актуальное в жуткое время, когда безжалостная болезнь уносила тысячи жизней, выражено современными техническими средствами, которые здесь необыкновенно уместны, отвечают своей выразительной задаче. Это не «эксперименты» с атональностью и додекафонией. Произведение воспринимается очень органично в соответствии с теми экстраординарными чувствами, которые композитор отражает современным языком.

В заключение этого параграфа представляется справедливым повернуться от радикальной технической концепции двенадцатитоновости к тем явлениям, которые композиторы, исполнители и слушатели считают плодотворным синтезом китайской традиции и современных европейских техник. Сочинения, созданные около полувека назад, заняли прочное место в концертном репертуаре, пользуются популярностью и любовью самой различной аудитории, включающей обучающихся подростков и молодежь.

К таким принадлежит творчество Хуан Аньлуня. Это композитор старшего поколения (1949 г. р.). Самыми знаменитыми его сочинениями, наверное, можно назвать его синтетические композиции для инструментов соло и балета, с участием танцоров. Это «Танцевальная поэма» № 1 для флейты (1981), «Танцевальная поэма» № 2 для виолончели (1984) и «Танцевальная поэма» № 3 для фортепиано (1986). Поэма № 1 была определена в качестве обязательного репертуара 1-го Всекитайского флейтового конкурса, Поэма № 3 была включена в обязательный репертуар на Международном конкурсе имени Рубинштейна.

Сочиненная в 1981 году для флейты «Танцевальная поэма» №1 (употребляется также название «Диалог танца и поэзии») является одним из произведений композитора, написанных во время учебы в Торонто (Канада).

Стилистика этой композиции особенна: во время исполнения на сцене одновременно выступали музыканты-солисты и танцовщики. Она часто исполнялась на больших концертах в переложениях для различных инструментов. Во всех трех поэмах широко представлен музыкальный язык китайской традиции и использованы современные музыкальные приемы, которые Хуан Аньлунь изучал во время учебы за границей.

«Танцевальная поэма» № 1 является не только обязательным репертуаром для флейтистов и даже преподавателей крупнейших музыкальных колледжей (чтобы формировать актуальные навыки игры на флейте), но и одним из самых любимых произведений среди флейтистов всего мира. В ее музыкальной структуре отражена современная западная композиторская техника – в музыке звучат напевы грустных китайских баллад и экспрессия звуковысотной организации западноевропейского типа. За простой сельской характерностью чувствуется вместе с тем настоящее потрясение от западных мастеров. Хуан Аньлунь также был известен как китайский композитор, который «по-настоящему постиг дух симфонии», и его произведения подняли китайскую музыку на новую высоту в симфоническом жанре.

Структура произведения представляет собой трехчастную репризную форму. В ней четко прослушивается основная тональность D-dur. Но мелодия – элегантная, с длинным дыханием и глубоким звуком – построена на пентатонике с ярко выраженным китайским колоритом. В общем, сохраняется традиционная тональность, она ясна и легко различима, но кое-где расплывчата. В композиции наблюдаются такие явления, как краткая фрагментация тональности, прямая стыковка дальних тональностей, многозначная тональность. В построении аккордов можно видеть как традиционные трех звучные, функционально определенные аккорды, так и часто употребляемые четырехпяти звучные и даже шести звучные. Встречается также интервальное двухголосие. Но в целом, в гармонии функциональность в традиционном понимании сочетается с «непредсказуемой» тональностью, фактически атональностью, которую образует линеарное движение – это звучит остро и современ-

но. Вместе с прихотливой ритмикой создается яркая и впечатляющая музыкальная картина, сочетающая Китай и Запад, прошлое и настоящее.

Несколько слов стоит сказать более подробно о структуре «Танцевальной поэмы» № 1 Хуана Аньлуня. Введение (15 тактов) построено на пентатонной россыпи как будто в D-dur, но больше возникает ощущение h-moll. Затем в изложении темы в основной части находится c^1, пентатоника смещается опять на h и после великолепной мелодической фигуры происходит остановка на звуке b. У фортепиано звучит гармонический фрагмент с нечеткой тональностью, как будто в параллельной пентатонике. Возникает фантастическое ощущение (Приложение 1. Пример 9).

Музыка основного раздела (16–28 тт.), состоящая из двух больших музыкальных предложений, очень выразительная по мелодике и с блестящей ритмикой, уклоняется в восточный колорит. Использование тональности и гармонии отражает явные современные черты: первый раздел адресует в D-dur, но следующие два предложения (29-39 тт.) звучат близко к h-moll.

Раздел B демонстрирует переход в As-dur, в аккомпанементе – традиционное строение аккордов. Короткие и плотные мелодические мотивы непрерывно поднимаются до длинных звуков в виде трелей, которые последовательно движутся a-a-b-b-c, останавливаясь на звуке e. Такты 81-92 повторяют связующий переход с использованием материала вводной части начала композиции – мелодии, которая, в конечном счете, остановилась на тонике B-dur. Такты 93-116 – реприза первого раздела, в которой тема заканчивается в тональности b-moll, а в 4-х тактах небольшой коды все заканчивается в A-dur. Таким образом, структура – типичная западноевропейская. Декоративная орнаментика флейты отличается блеском, ослепительно технична, сочетая сельский колорит с мелодической красотой.

Сочетание мелодии с гармонией то дополняет, то наоборот, придает восточному ядру современные краски. Особого упоминания заслуживает параллельное пяти тоновое (а затем и шести тоновое) движение в аккомпанементе фортепиано. Последовательно возникающий мотив – до и после изло-

жения темы, в месте соединения разделов А и Б, перед репризой и в эпилоге композиции – становится важным в развитими всей пьесы подобно «лейтмотиву». В то же время именно это сочетание с нечеткой тональностью, полной неопределенности, придает мелодии фантастический характер, отразив сочетание китайской и западной музыкальной техники.

Творческая концепция и композиторские приемы Хуан Аньлуня дополняют друг друга – наряду с «чудесами» современной музыки он всегда придерживался традиции тональности. Национальный язык «упрямо» сочетается с романтическими средствами экспрессии и является общей чертой его музыкального стиля. «Танцевальная поэма» № 1 использует пентатонику, сложно смешивая различные тональности – сочетание западной и китайской звуковысотногй организации придает музыкальному произведению современный характер. В композиции – сложная партия сольной флейты, что предъявляет к исполнителю очень высокие требования. В то же время необходимо понимать смысл пьесы, художественное настроение, которое должно быть исполнено в соприкосновении с Богом, прозрением и реальностью.

«Танцевальная поэма» Хуан Аньлуня как форма, объединяющая музыку, танец и поэзию, на самом деле является древней формой, которая имеет давние традиционные корни в Китае. Китайская музыкальная культура очень инклюзивна, включает не только музыку, поэзию и танец, но и пение, театр и многие другие формы. Часто «Танцевальная поэма» использовалась в качестве инструментального сольного сочинения для флейты в финальном репертуаре различных конкурсов. Можно сказать, что она является самым «китайским» произведением для флейты – после нескольких лет эта композиция стала классической, она много звучит в концертах. Во время ее исполнения необходимо не только понять и воссоздать мелодию, но прочувствовать ее символику, научиться овладевать глубокими коннотациями, скрытыми в ее звуковом облике. Только в сочетании слуховой фантазии и культуры мышления можно почувствовать внутреннее состояние композитора и добиться убедительности музыкальной интерпретации «Танцевальной поэмы» Хуан

Аньлуня.

В последние годы под влиянием национальных условий, способствующих качественному образованию и популяризации европейской музыки среди студентов, число людей, изучающих флейту, продолжает расти. По мере углубления обмена с мировой культурой китайская музыка для флейты привлекает все больше внимания на мировой музыкальной сцене. В последние годы многие мастера флейты международного уровня включают новые китайские произведениями в свои концерты, демонстрируя признание китайской флейтовой музыки, ее уникальные достоинства. Как сказал великий Лу Синь, «только национальное – это мировое». Однако процесс популяризации современных китайских флейтовых музыкальных произведений по сравнению с репертуаром для фортепиано, скрипки и других инструментов протекает гораздо медленнее. Некоторые произведения из-за отсутствия глубокого анализа этой музыки, нерегулярного их исполнения постепенно забываются публикой, в том числе, за рубежом.

Резюме главы. Распространение жанра переложений разнообразных видов и типов является характерной, исторически объяснимой тенденцией. Китайская флейтовая общественность и публика приспосабливались к ускоренному темпу усвоения западноевропейского репертуара через понятные и доступные адаптации европейской классической музыки. Вместе с тем задача европеизации была ведущей, что объясняет различные опыты синтеза национального материала и традиций с самыми разными «новшествами» европейской музыки.

ГЛАВА 3

СИСТЕМА ФЛЕЙТОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ XX–XXI ВЕКОВ

Система образования – существенная часть музыкальной культуры. Ее характеристику в современном Китае необходимо представить в русле самой главной проблемы – европеизации молодой дальневосточной культуры в музыке академической традиции. На этом акцентировала внимание в 2018 году российский музыковед, профессор Московской консерватории С. В. Савенко: «За последнее столетие европейская культура оказала колоссальное влияние на национальное музыкальное образование Китая. И китайский народ сам стремится «окунуться» в мир западного искусства» [52; 59].

Популярность академической флейты в Китае отражена в общей панораме системы образования, которая складывается уже с самого начала XX века. Основная задача третьей главы состоит в попытке дать общую характеристику флейтового образования в Китае, осветить начало становления системы и современную ситуацию с обучением игре на европейской академической флейте.

Чтобы предпринимать какой-то обзор системы образования необходимо четко представлять различные пласты этой системы. Важным обстоятельством в характеристике, естественно, фигурируют учебные заведения – их количество, статус, уровень описаны в первом параграфе третьей главы. Существенным фактором является информация о преподавательском сообществе – исполнительские достижения педагогов подробно изложены в третьем параграфе первой главы. Во втором параграфе данной главы освещены источники влияний на флейтовую педагогику: обучение китайских флейтистов за рубежом и знакомство с зарубежными гастролерами в Китае, а также мастер классы в стране выдающихся зарубежных флейтистов. И, конечно, важным аспектом характеристики будет научно-методическая сфера – пособия,

научные исследования, статьи профессоров и преподавателей. В третьем параграфе внимание уделено также критическим оценкам процесса обучения на флейте, формулировке актуальных позиций для его совершенствования.

3.1. Флейтовое образование в Китае: истоки и современность

Сегодня в Китае 12 консерваторий, в которых есть специализация флейты. В среднем в каждой преподают три известных флейтиста; они также систематически сотрудничают с другими консерваториями. Например, профессор Хуан Вэй из Шеньянской консерватории музыки проводил занятия со студентами Центральной консерватории в Пекине 6 декабря 2022 года.

В Китае сегодня насчитывается также около 300 университетов. Почти в каждом есть музыкальный факультет, во многих университетах есть консерватории. Университет Цинхуа, Пекинский университет и другие известные университеты набирают студентов по всей стране каждый год. Это в среднем три ученика в год; один из трех студентов выбирает флейту пикколо (с частичной занятостью).

Начинается музыкальное обучение в начальных музыкальных школах; в Китае также есть музыкальные средние школы, преподавательская работа в которых нацелена на подготовку к поступлению в консерваторию. Это профессиональные музыкальные заведения. Школы и те, и другие развиты и хорошо оборудованы; они, например, зачастую имеют свои учебные симфонические оркестры.

Если ученики начальной школы хотят научиться играть на флейте у профессионального учителя музыки, родители выбирают школу с авторитетными преподавателями, с симфоническим оркестром и камерными коллективами. Некоторые с раннего возраста учатся в начальных школах под руководством профессиональных преподавателей консерватории, чтобы в будущем их можно было перевести именнот в профессиональную консерваторию. Они будут еженедельно ездить по скоростной железной дороге в Центральную

консерваторию музыки и Шанхайскую консерваторию музыки. Хотя это сложно, они никогда не устают от этого – они приобретают профессиональные музыкальные знания, систематическое и правильное руководство в обучении.

Заместитель председателя и генеральный секретарь Китайской федерации флейты Ни Чжицзе считает, что в настоящее время художественное образование развивается быстрыми темпами, однако художественное образование нельзя «обгонять на виражах», нельзя пропускать его основные установки.

Цэ Вэньпэй преподаватель флейты в музыкальном колледже при Пекинском педагогическом университете отмечает, что школа должна сосредоточиться на целях и направлении воспитания учеников. В ее школе (как во многих других) – две специализации: исполнительская и преподавательская. Исполнители концентрируют внимание на подготовке флейтиста к игре на инструменте; студенты педагогического профиля должны уделять особое внимание развитию своих комплексных педагогических способностей, усилению базовой теоретической подготовки и обучению оркестровым навыкам. Председатель профессионального комитета по флейте при Ассоциации музыкантов провинции Чжэцзян и доцент флейты на факультете струн Чжэцзянской консерватории Хэ Цзин отмечает, что в процессе продвижения художественного образования только при наличии прочной основы можно «раскрыть горизонт» и развиваться во многих областях. В будущем Чжэцзянская консерватория намеревается продолжать изыскания в искусстве исполнения флейты.

Вступительный экзамен в консерваторию является единым во всей провинции и включает: знание теории и истории музыки, практику пения по слуху, исполнение программы на инструменте. Хотя, в принципе, любой ученик средней школы имеет право сдать этот экзамен, но только обучающиеся, сдавшие единый музыкальный экзамен, могут подать заявление в консерваторию или университет с музыкальным факультетом.

Начать с этого пласта современной педагогики – учебных заведений –

стоит, показав самые ранние истоки китайской системы образования. Китайской литературы о развитии флейтового образования, в том числе и тайваньского, чрезвычайно мало. Во введении были упомянуты диссертационное исследование Герке Ян Ю-Лун, написанное во время учебы в аспирантуре Нанкинского института искусств, магистерская диссертация Хуан Юйхяня и докторская диссертация Юань Юань, выполненные в Шанхайской консерватории.

При всей представительности флейтовой системы образования в современном Китае надо отметить, что она сравнительно молода – 2022 год является для неё своеобразным юбилеем. В 1922 году был основан Пекинский музыкальный институт, в котором существовал курс обучения игре на флейте. До этого известные с начала XX века учебные заведения – это Харбинская консерватория (1905 г.) и Харбинская консерватория имени русского композитора А. К. Глазунова (1925 г.); в обоих заведениях велось преподавание на флейте. Юэ Синь, автор исследовательского труда «Создание музыкальных произведений с использованием флейты в Китае» [194] приводит имена ирландского дипломата Роберта Хедда, дислоцированного в Тяньцзине, и китайского служащего таможни Юань Шикая, основавших в 1903 г. первый учебный курс по военной музыке под руководством иностранных музыкантов.

В 1927 году в Шанхае открылся Национальный музыкальный колледж, несколько раз менявший название и с 1956 года получивший титул «Шанхайская консерватория» – в нем тоже был класс флейты.

В 1922 году был официально основан Пекинский музыкальный институт под руководством Сяо Юмэй, где был создан курс обучения игре на флейте, которым уже сто лет руководствуются в Китае. В 1927 году – ранний период Китайской республики – при инициативе и поддержке Цай Юаньпэ[16] и

[16] Цай Юаньпэй (пиньинь Cài Yuánpéi, 1868 – 1940) – китайский государственный деятель, учёный, переводчик и педагог. Министр просвещения Китайской республики,

финансовой поддержке Министерства финансов Сяо Юмэй основал государственную консерваторию, в которой было четыре кафедры: теория композиции, исполнительство на фортепиано, скрипке, вокальное искусство. В курсе обучения были дисциплины подготовительного, специализированного и исследовательского характера, бакалавриат и магистратура. В консерватории можно было также изучать искусство игры на флейте, лютне и национальном инструменте эрху.

Так как студентов на первом этапе было очень мало, учили в большей степени начальным основам владения исполнительским искусством. Полная система музыкального образования не могла быть сформирована сразу, поэтому дисциплины делились на подготовительную, специализированную и факультативную формы обучения. В основную программу флейта тогда не была включена (в отличие от трубы, гобоя и других духовых инструментов).

В магистерской диссертации на тему «Развитие флейтового образования в Шанхайской консерватории» [181] Чжу Сюэминь называет первого известного преподавателя флейты – музыканта из России г-на А. С. Спиридонова, который был выпускником Санкт-Петербургской государственной консерватории. О Спиридонове известно очень мало. Основная его работа была в Шанхайском оркестре (в то время иностранные исполнители заинтересованы были служить в оркестре, так как ежемесячная зарплата была достаточно высокой). С апреля 1929 года он был преподавателем игры на флейте в Шанхайской государственной консерватории. Поскольку в то время Шанхайская консерватория была совсем молодой, и в ней училось очень мало студентов, изучающих игру на флейте, ученики Спиридонова в основном были из Общества любителей флейты, а его преподавательская деятельность проходила дома (улица Рауль Донг, 17). Он проработал с 1929 года и до летних каникул 1936 года.

Следующим преподавателем игры на флейте был итальянец

Э. Гирарделло, он работал один год с октября 1936. Третий преподаватель флейтового искусства – А. Н. Печенюк, русский музыкант, закончивший Московскую консерваторию. Он преподавал с 1937 года, покинув прежнюю должность звукорежиссера. А. С. Спиридонов и А. Н. Печенюк с 1929 года внесли определенные изменения в работу Шанхайской национальной консерватории музыки, где в то время преподавалась игра на флейте. Кроме них там работали китайские педагоги – Е Вэйде, Ли Мулонг и Хан Чжунцзе. На всех трех факультетах работали иностранные музыканты, которые, помимо репетиций и выступлений в оркестре, преподавали игру на инструменте. Следует отметить большой вклад этих преподавателей в музыкальную педагогику в Китае, их помощь в продвижении талантливой молодежи, общий вклад во флейтовое образование в стране.

В ноябре 1927 года в консерваторию поступило 23 студента. К 1928 году из-за ограниченного финансирования и малого количества учебных заведений в ней обучались только 37 студентов на основных и подготовительных факультетах. Согласно списку учеников 1929 года, известно, что в 1927-1929 годах студенты поступали на фортепиано, вокал, скрипку, виолончель и другие специальности; флейта, к сожалению, популярностью не пользовалась. Тем не менее, два студента из провинции Гуандун выбрали кларнет, и, возможно, они были первыми, кто изучал духовые инструменты в консерватории в то время. Несмотря на то, что преподавание флейты в музыкальных заведениях в это время официально не проводилось, существование этого курса, в конце концов, было хорошим началом и заложило основу для дальнейшего обчения флейтовому исполнительству.

Когда Сяо Юмэй основал Шанхайскую Национальную академию музыки, он считал её лучшей в отношении профессионального музыкального образования в стране. Ориентировался он на немецкие учебные заведения, которым было свойственно очень строгое отношение к кадрам. Весь период от государственной консерватории (1927), национальной консерватории (1929) вплоть до войны 1937 года шло непрерывное развитие и совершенствование

всех кафедр; в Шанхайскую консерваторию приходили работать все более выдающиеся и одаренные преподаватели.

Важный период развития системы образования можно видеть во второй половине XX века после провозглашения осенью 1949 года Китайской Народной Республики. С 1952 года происходили организационные изменения на факультетах существующих высших учебных заведений, и в 50-60-е годы были созданы новые: Тяньцзиньская, Шэньянская, Китайская, Синьхайская, Сичуаньская, Тяньинская, Вуханьская и другие консерватории. Все эти учебные заведения сегодня считаются колыбелью для подготовки флейтистов.

В начале 1950-х годов в Китай активно приезжали специалисты по игре на флейте из европейских стран – Венгрии, Чехии, Германии, Франции. Плодотворный период флейтовой педагогики в Китае связан с именем чешского флейтиста Арношта Бурека – он является одной из эпохальных фигур в истории китайской флейтовой музыки[17]. В 1961 году Бурек завершил свое пребывание в Китае и вернулся в свою страну. Его вклад в развитие китайской культуры до сих пор не забыт, после возвращения домой он поддерживал переписку с деканом Шанхайской консерватории, который благодарил его в письме за два года напряженной работы в Шанхае, благодаря которой студенты сделали заметный скачок в обучении.

В 1970-е годы в Китае гастролировали замечательные флейтисты современности М. Дебо, Ж. П. Рампаль, Ж. Летрокер; они также оказали существенное влияние на становление и развитие системы обучения игре на флейте. С начала 80-х гг., благодаря стремительному экономическому развитию Китая, отечественные колледжи и университеты приобрели возможность приглашать известных зарубежных мастеров искусства игры на флейте мирового уровня для проведения концертов и мастер-классов.

В начале 80-х годов в Китае распространяется французский флейтовый стиль игры – к концу этого десятилетия преподаватели игры на флейте в Ки-

[17] Его методические принципы будут более подробно изложены в следующем параграфе настоящей главы.

тае познакомились с выдающимся французским музыкантом – Жаном Пьером Рампалем[18]. Ж. П. Рампаль записал почти все классические произведения для флейты, оставив для всего мира ценное сокровище. Несмотря на то, что он не проводил занятий в китайских учебных заведениях, надо отметить, что встречи китайских музыкантов с этим мастером оказали огромное влияние на преподавание флейты в стране.

В XXI столетии традиция посещения Китая мировыми известными флейтистами сохраняется и упрочивается. В качестве показательного примера стоит привести знаменитого французского флейтиста (1970 г. р.) Эммануэля Паю[19]. Он – один из самых захватывающих и рискованных музыкантов в мире; широко известен своим обширным репертуаром, включающим, классику от барокко до современных композиторов и джаз.

Э. Паю впервые посетил Шанхай в октябре 2005 года, где он выступил со своим первым сольным концертом и мастер-классом в Китае. Для занятий привлекались обучающиеся и любители флейты из Пекина, Гуандуна, Шэньчжэня, Цзянси, Синьцзяна – со всей страны. В середине октября 2007 года Э. Паю вновь посетил Шанхай и выступил со вторым сольным концертом в Шанхайской консерватории. В конце октября 2010 года Э. Паю посетил Шанхай в третий раз и дал третий концерт на флейте и гитаре в Китае, а затем прочитал лекции в Шанхайской консерватории.

18 ноября 2021 года Шанхайский центр восточного искусства представил концерт «Пусть мир услышит» – китайская традиционная флейта Хэ

---

[18] Методические достижения Ж.-П. Рампаля, оказавшие огромное влияние на китайскую флейтовую педагогику, подробно освещены во втором параграфе.

[19] После обучения в Парижской консерватории (1993 г.) Э. Паю был принят в Берлинский филармонический оркестр под руководством Клаудио Аббадо. В возрасте 22 лет он был самым молодым исполнителем в Берлинской филармонии, вернувшись на эту должность в 2002 году в оркестр уже под руководством британского дирижера сэра Саймона Рэттла. В 1997 году состоялся сольный дебют Паю – он исполнил Концерт для флейты с оркестром и Концерт для флейты и арфы В. Моцарта с Берлинским филармоническим оркестром, за что получил несколько наград. Э. Паю играет около 160 концертов в год – примерно в два раза больше, чем музыканты, играющие на духовых инструментах.

Шэньци и Эммануэль Паю во всемирном турне. Этот концерт возник по предложению «короля мира флейты» сэра Джеймса Голуэя, который лично предложил профессору Хэ Шэньци взять на себя миссию по продвижению китайской традиционной музыки в мире. В программе звучали сочинения от старого ректора Шанхайской консерватории и исторической легенды китайской музыки Хэ Лютина «You si» (1937 г.) до флейтового квартета молодого композитора Чэнь Синь, произведений музыкантов первого поколения Нового Китая Фан Динхао и Тан Мицзы, а также группы молодых композиторов, только что окончивших образование. Этот концерт вошел в историю китайской флейты.

Любопытно отметить, что первой флейтой Э. Паю была посеребренная Yamaha – в настоящее время он играет на 4-каратной золотой флейте, которую купил в 1989 году на деньги, выигранные им в конкурсе. Он долгое время находился в глубоком контакте с китайским флейтовым сообществом и является важной фигурой в истории преподавания флейты в Китае.

В настоящее время китайское флейтовое искусство с каждым годом становится все более современным и продвинутым, благодаря широте знакомства с мировыми достижениями. Все музыкальные учебные заведения, включая музыкальные школы и колледжи, продолжают вносить свой вклад в флейтовое образование. Молодые педагоги и исполнители с любовью и настойчивостью относятся к развитию преподавания игры на флейте, накапливают опыт в исполнительстве, студенты участвуют в международных конкурсах. Особым вниманием стоит отметить выдающихся студентов, которые впоследствии стали мастерами мирового уровня как Хан Голян, Лин Кемин, Ма Йон и другие (их исполнительская деятельность была освещена подробно в третьем параграфе первой главы).

Необходимо отметить большую пестроту китайской флейтовой педагогики – в ней представлены различные национальные европейские школы, отчетливо прояляется влияние творческих фигур, которые гастролировали в Китае и вели разные формы учебного обмена опытом. Эта проблема и со-

ставлет содержание следующего параграфа главы.

3.2. Истоки методических ориентиров флейтовой педагогики

Во вступительном разделе данной главы было отмечено, что китайская система флейтового образования, в силу своей молодости, находилась под влиянием различных европейских школ. Для характеристики методических ориентаций, в первую очередь, надо показать источники этих влияний. Это, в общем, две линии: обучение китайских флейтистов за рубежом и знакомство с зарубежными гастролерами в Китае, а также мастер классы в стране выдающихся зарубежных флейтистов.

Всех китайских флейтистов, обучавшихся в странах Европы и США перечислить невозможно, легче назвать тех, кто имели исключительно отечественное образование. Но практически все начинали обучение на родине, поэтому в кратком обзоре далее фигурируют и китайские учебные заведения. Как и в первой главе, здесь намеренно избирается частично принцип персоналии, дающий возможность представить конкретно принадлежность к поколению, географию обучения и работы, детали самых разных явлений.

Один из старейших педагогов Ван Юнсинь, профессор Центральной музыкальной школы, в 1954 году был направлен в Чешскую высшую школу музыки (АМУ) в Прагу для обучения игре на флейте, которую окончил в 1958 году. Ли Сюэцюань с 1955 года учился в немецком училище им. Гросмейера, в класе Люсьен Майер в ГДР, а с 1958 г. проходил курсы повышения квалификации в классе известного профессора-флейтиста Московской консерватории им. П. И. Чайковского В. П. Платонова. Широко известный в Китае педагог Чжу Тунде с 1960 г. обучался в Ленинградской консерватории, в классе флейты профессора И. Ф. Януса. Чжан Чжихуа (1931 г. р.) в 1955 году поступил на струнный факультет Шанхайской консерватории, в 1956 году, продолжил обучение в Чехословацком государственном университете искусств имени Бура.

Хан Голян в 1988 году получил стипендию в магистратуре музыкального колледжа Бостонского университета (США). Его наставниками были также многие мировые знаменитые мастера, в том числе Жан-Пьер Рампаль и Жюль Беко. Ма Йон, профессор флейты Шанхайской консерватории, в 1987 году был принят в среднюю школу при Центральной музыкальной консерватории в класс профессора Ван Юнсиня; в 1998 продолжил образование в Джульярдской музыкальной школе (США), являясь одним из первых учеников из Китая в истории этой школы.

Зарубежные связи флейтистов следующего поколения продолжают оставаться важным ориентиром. Хотя судьба одного из известных композиторов – Гуо Вэньцзина (1956 г.р.) – заслуживает внимания в этом плане. Когда его сверстники увидели после завершения Культурной революции «окно в другой мир», которым тогда, преимущественно, казалась Москва, он решил учиться в недавно созданной Пекинской консерватории (его пребывание по гранту в США было крайне непродолжительным).

И в следующих поколениях, когда в Китае уже преподают опытные мастера, получившие образование за рубежом, традиция учиться за границей сохраняется.

Чжу Цзи – профессор флейты наставник магистратуры Сычуаньской консерватории (окончил ее в 1982 году), член жюри Национального и Международного конкурсов флейтистов в Китае в 2004 и 2006 годах. С 1999 года он обучался в США. В последние годы Чжу Цзи приглашал в Китай для чтения лекций и совместных концертов многих зарубежных мастеров; среди них английский флейтист Уильям Беннет (ушел из жизни в мае 2022 г.), Феликс Ренггли из Швейцарии, канадский композитор и флейтист Роберт Эйткен. Чжу Цзи обучал своего сына Чжу Юйцзяня, который в настоящее время также является преподавателем флейты в Сычуаньской консерватории, получив дипломы в Швейцарии и во Флорентийской консерватории в Италии.

Профессор флейты Китайской консерватории Ни Ичжэнь (1979 г. р.) в 1998 году окончила Шанхайскую консерваторию (у преподавателей Ли Голя-

на, Линь Кэмина и Пьяо Мэйсян). С 1998 года она училась во Франции у профессора Пьера-Ива Арто; в 2002 году с отличием окончила Национальную высшую школу музыки в Париже, а в 2003 году получила диплом магистра виртуоза Парижской высшей школы музыки и педагогики.

Сюй Гэ (1972 г.р.), заведующая кафедрой Уханьской консерватории обучалась в Парижском национальном институте фонетики (Франция) и получила от французского государства официальную стипендию в качестве приглашенного научного сотрудника по вопросам культуры. Она была аккредитованной артисткой и наставником флейты на фестивале Университета Содружества Вирджинии в США.

Преподаватель флейты Харбинской консерватории, молодой китайский флейтист Чэнь Даймэн, выпускник бакалавриата Центральной музыкальной академии, получил степень магистра в музыкальном колледже Цинциннати (США).

Юй Тун (1972 г. р.) – доцент флейты Шэньянской консерватории, магистр игры на флейте Университета Бейлора (США). Он учился в Центральной музыкальной школе, Школе искусств Нового мира (New World School of the Arts) при Университете Флориды (США), Беллерском университете (Техас) и Королевском музыкальном колледже Дании. В июне 2001 года Юй Тун вернулся на работу в Шэньянскую консерваторию.

Мин Руофан учился в Национальной академии музыки и драмы в Гамбурге (Германия). В 2017 году он был принят в аспирантуру Базельской консерватории (Швейцария). Благодаря выдающимся профессиональным достижениям, в 2019 году он был еще во время обучения повышен до самой высокой степени солиста. В том же году Мин Руофан был принят в Берлинский филармонический оркестр Караяна и является одним из немногих молодых китайских флейтистов, поступивших в этот коллектив за последние полвека. С октября 2020 года стал руководителем флейтовой группы Шэньчжэньского симфонического оркестра.

Естественно, что, возвращаясь работать в Китай, отечественные флей-

тисты привозили с собой принципы разных национальных школ – это объясняет множественность направлений в китайской системе образования. Но важным обстоятельством методических ориентиров, как было сказано выше, были еще гастроли зарубежных знаменитостей и педагогическая работа зарубежных флейтистов.

Из знаменитостей современности, с которыми знакомились китайские слушатели – патриарх современной флейты 93-летний швейцарский флейтист Петер-Лукас Граф (Peter-Lukas Graf), выдающийся «человек с золотой флейтой» британский флейтист сэр Джеймс Голуэй (James Galway, 1939 г. р.), французский флейтист Ален Марион (Alain Marion, 1938–1998), всемирно известный выпускник Парижской консерватории мэтр Жан Пьер Рампаль (1922–2000). Посещали Китай и выдающиеся музыканты следующих поколений – датский флейтист венгерского происхождения Андраш Адорьян (Andras Adorjan, 1944), австрийский мэтр Рудольф Гиндлхумер (Rudolf Gindlhumer), швейцарский флейтист, работающий с 1993 г. в Берлинском филармоническом оркестре, Эммануэль Паю (Emmanuel Pahud, 1970 г. р.). Все они не только радовали китайскую публику своими замечательными концертами, но, так или иначе, оказали влияние именно на обучение игре на флейте в Китае.

Большое значение для развития китайской флейтовой педагогики имело исполнительство чешской школы. Ее мастера были хорошо известны в Китае – Б. Мартин, М. Крейчи, К. Райнер, Э. Глобил, Я. Рыхлик, О. Флосман и многие другие. Ориентировались китайские флейтисты и на известных немецких исполнителей – П. Хиндемита, Б. А. Циммермана, английских – М. Арнольда, Б. Бриттена, Д. Адисона. Китайские музыканты интересовались бельгийским, швейцарским, итальянским, польским, венгерским, американским исполнительством также и по аудио записям.

Важной фигурой эпохи КНР, как уже было упомянуто в первом параграфе этой главы, был известный чешский мастер Арношт Бурек. В 1959 году он был приглашен Министерством культуры для чтения лекций в Шанхай-

ской консерватории – на его курс съезжались студенты флейтисты со всей страны. Для участия в курсе мэтра им необходимо было пройти два этапа экзаменов – после этих испытаний в класс слушателей вошли Тан Мицзы из Шанхайской консерватории музыки, Ли Голян, Фан Динхао, Чжан Чжихуа из Центральной консерватории музыки, Юй Тон из Шэньянской консерватории, а также вьетнамский студент Ли Юй Би и другие. Занятия были два раза в неделю по сорок пять минут; в репертуаре студентов была музыка барокко, классицизма, романтизма и произведения современных авторов. Изучались сонаты Баха, Генделя, сюита и вариации Шуберта, концерты Моцарта, сочинения Энеску и др. Этюды для флейты также являлись обязательными для студентов.

Работая над методикой обучения игре на флейте, Бурек, прежде всего, внес существенные коррективы в методику звукоизвлечения. Раньше при игре на флейте инструмент двигался вдоль губ: когда играли басовые звуки, угол рта вытягивался в обе стороны, а на высоких звуках губы тянулись вперед. Бурек требовал, чтобы всяческие движения губ были сведены к минимуму, а основная нагрузка приходилась на поддержку дыхания – только так звук флейтиста может достичь необходимой силы. Бурек также уделял большое внимание соотношению между дыханием и ритмом при игре. Во время упражнений он требовал вырабатывать стабильность подачи воздуха и силы звука, при этом учитывать логику движения мелодии. Это то, на что китайские исполнители никогда ранее не обращали внимания – они были сосредоточено только на том, как движутся пальцы и язык, но игнорировали согласованность дыхания флейтиста и интонирования музыкальной мысли.

Бурек отмечал, что обучение навыкам игры на инструменте – сложный процесс, и все методы, в конечном счете, должны служить музыке, ее естественной природе и выразительности. Его работа со звуком в музыкальных произведениях эпохи барокко оказала очень существенное влияние на развитие флейтового искусства в Китае. Маэстро придавал большое значение произведениям китайских авторов, таких как «You si» в обработке Хэ Лютина и

«Утренняя соната» Тянь Паоло, каждое из которых он тщательно изучал с точки зрения методики игры на инструменте.

В течение двух лет своего пребывания в Китае (1959 – 1961 годы) А. Бурек дал несколько сольных концертов, в репертуаре которых были произведения для флейты разных эпох. Его туше отличалось чистотой и мягкостью, игра была строгой и умелой, звучание привлекало богатством красок – он был замечательным флейтистом и прекрасным педагогом.

Среди его многочисленных учеников – сегодняшние профессора флейты Шанхайской консерватории Линь Кемин и Лю Пин, преподаватель флейты Шанхайской консерватории Фан Динву, бывший главный флейтист Шанхайского симфонического оркестра Ли Голян. Надо назвать также Тан Мицзы, бывшего главного флейтиста Шанхайского симфонического оркестра, преподавателя игры на флейте Шанхайской консерватории, автора сольных флейтовых произведений, среди которых широко известная обработка «Закат ударных». Если поставить цель перечислить учеников Бурека, то надо упомянуть и Шэнь Чжиляна (бывшего главного флейтиста Центрального балетного театра, профессора Шэньянской консерватории), Чжан Хуайбина (профессора Центральной музыкальной академии), Сюй Бэйхуна (народного артиста Китая и преподавателя), Чэнь Цзинфана (бывшего флейтиста Центрального оркестра) и Ю Тонга (профессора Шэньянской консерватории).

В начале 80-х годов в Китае распространяется французский флейтовый стиль игры – к концу этого десятилетия преподаватели игры на флейте в Китае познакомились с выдающимся французским музыкантом Жаном Пьером Рампалем.

Жан Пьер Рампаль (1922–2000), один из крупнейших мастеров в истории инструмента, флейтист и профессор Парижской консерватории, сын флейтиста Марсельского симфонического оркестра Жозефа Рампаля. Он активно гастролировал по всему миру, давая от 150 до 170 сольных концертов в год, что является беспрецедентным для музыканта специальности духового инструмента. Рампаль был просто рожден, чтобы играть на флейте. В 1986

году он выступал в зале «Красная башня» в Пекине.

Художественные достижения Рампаля поражали и привлекали внимание его коллег по всему миру. Известный американский скрипач русского происхождения Айзек Стерн с восхищением отзывался о нем после исполнения двойного скрипичного концерта И. С. Баха (в переложении партии первой скрипки для флейты). Рампаль отрабатывал особое романтическое звучание инструмента, которое стало его визитной карточкой и фактором, повлиявшим на творческие взгляды флейтистов последующих поколений.

На родине во Франции престиж Рампаля был непревзойденным: в день его рождения в возрасте 61 года (1983) некоторые радиостанции в Париже транслировали в течение всего дня игру Рампаля и его учеников, а также беседы с ним и интервью. Когда Рампалю исполнилось 70 лет, он давал сольный концерт в США – зал был переполнен поклонниками. Рампаль вышел на сцену под руку со своими друзьями и стоял около десяти минут, пока продолжались аплодисменты. Многие седовласые старики в аудитории хлопали в знак благодарности музыканту, своему старому другу.

Надо отметить, что встречи с Рампалем китайских музыкантов оказали огромное влияние на преподавание флейты в стране. Это было знакомство с французским стилем, совершенно новым для всех. Чжан Цзяньминь, преподаватель из Пекина, в интервью музыковеду Герке Ян Ю-Луню сказал: «В то время большое внимание уделяли звукоизвлечению. Рампаль говорил, что язык должен быть помещен между верхними и нижними зубами при произношении. А до этого Шэнь Синьхуа утверждал, что язык должен делать ударные движения. Многие китайские флейтисты, в том числе Цзинь Та, Тасс после прослушивания Рампаля просили исправлять ошибки в звуковедении...» [85, с. 65]. Ж. П. Рампаль записал почти все классические произведения для флейты, оставив для всего мира ценное сокровище.

Французский стиль, очень характерен для китайского флейтового искусства, по крайней мере, последние полвека воспитания игровых навыков – он обеспечивает эффективную систематическую профессиональную подго-

товку для развития флейты в Китае.

И, конечно, нельзя обойти вниманием проблему русских влияний на становление культуры и образования китайской академической флейты Она издавна вызывала интерес исследователей в России и Китае, чему было уделено внимание в обзоре литературы во Введении, и продолжает оставаться актуальной; можно назвать характерный материал китайского автора Рена Яна 2017 года [124].

Роль русских музыкантов в создании отечественной исполнительской и педагогической китайской флейтовой школы чрезвычайно значительна. Еще в 1950-е гг. многие известные китайские дирижеры, руководители оркестров и певцы приезжали учиться в Харбин. Именно этот город стал одним из первых мощных центров подготовки крупнейших китайских музыкантов, в том числе и флейтистов, признанных как в стране, так и за рубежом. И это стало возможным, безусловно, благодаря активному внедрению в учебных заведениях Харбина русских педагогических и исполнительских традиций. Здесь мы кратко остановимся на сравнении именно техники, стилей игры.

В обучении игре на флейте для китайской традиции характерно внимание к, собственно, игровым навыкам: звук, высота, ритм и другие музыкальные элементы. Серьезная роль отводится специальным приемам, таким как тремоло, и штрихам – legato, détaché, staccato, portato, tenuto, залигованное и «тенутное» staccato; также большое внимание уделяется аппликатуре. Поэтому, прежде всего, китайских музыкантов в русской флейтовой педагогике привлекает ярко выраженная артистичность, развитие способности исполнителя глубоко понимать образный мир произведения и вникать в него, опираясь на эмоциональный опыт. Китайские учителя, осваивая эту концепцию, стремятся к тому, что можно выразить словами «музыка – это воздух, вдыхаемый изо рта, и кровь, текущая в кровеносных сосудах жизни»; они стараются подчеркивать, что эмоции – это жизненная сила музыкального искусства. Даже делая акцент на грациозности, ловкости и элегантности интонирования музыки, сегодня китайский профессор фокусируется на рендеринге художе-

ственной концепции с опорой на уникальность эмоционального восприятия жизни. Хотя надо отметить, что русское флейтовое искусство более восторженное и безудержное, чем китайское.

Очень уважительно относятся китайские музыканты к важности русской народной музыкальной культуры для русского флейтиста, ощущения ее как духовной опоры в исполнении. И разделяют гордость русских флейтистов известным композитором П. И. Чайковским, отразившим в своем творчестве величественный стиль русской музыкальной культуры.

Китайское флейтовое исполнительство находилось под прямым влиянием русской школы вплоть до основания нового Китая. И по сей день, многие китайские музыканты стремятся к получению высшего музыкального образования в России. Правительство Китая активно поддерживает обучение китайских музыкантов в России и часто приглашает российских профессоров и исполнителей преподавать и давать мастер-классы. Сегодня налажен близкий и активный контакт между Китаем и Россией не только в обучении студентов, но и аспирантов, работающих над диссертациями; а также двусторонние гастроли исполнителей и исполнительских коллективов.

В процессе китайско-российского обмена опытом флейтового искусства представляется важным интегрировать в Россию академическое флейтовое искусство с национальными особенностями, «экспортировать» репертуар сильной традиционной китайской культуры на российский музыкальный и художественный рынок, чтобы создать местный китайский культурный бренд флейтового искусства.

Китайско-российские национальные музыкальные и культурные обмены являются мостом и связующим звеном, отвечающим тенденциям, укрепления международной дружбы. Исходя из особенностей и стилей культур разных регионов Китая и России, необходимо обмениваться и усваивать национальные особенности флейтового искусства обеих стран, повышать технический, профессиональный и культурный уровень китайского флейтового искусства и демонстрировать его уникальное художественное очарова-

ние.

Резюме параграфа. Важной задачей характеристики академической флейты в современном Китае является освещение направлений методики и проблем, которая будет предпринята в следующем, третьем, параграфе настоящей главы. Здесь было важно обозначить происхождение методических ориентиров, которое обеспечивало обучение китайских флейтистов в разных странах, а также мировой опыт, знакомство с которым проходило благодаря интенсивным гастролям зарубежных мастеров.

3.3. Методики и проблемы обучения на флейте в Китае

Для методической характеристики системы флейтового образования в современном Китае важно очертить общие подходы к обучению, конкретные методические задачи и учебный репертуар, письменные методические труды педагогов. Существенным представляется также изложение критических соображений, критический анализ педагогических установок. Эти вопросы составляют содержание данного параграфа.

Обучение на флейте в Китае (как и на других европейских инструментах) сегодня трудно представить как единую национальную школу – оно демонстрирует различные национальные ориентации. Это естественно для столь молодой педагогики, чуть более ста лет осваивающей европейский опыт.

В целом для китайской флейтовой педагогики характерное преимущественное внимание к технике игры на инструменте, развитию игровых навыков. Это было частично упомянуто в предыдущем параграфе: звукообразование и тщательное освоение специальных приемов и штрихов, аппликатура.

Конечно, все педагоги уделяют внимание исполнительской интерпретации, но здесь важно сразу указать на основной принцип – ориентацию на имитацию звуковых версий известных и авторитетных исполнителей, буквальное подражание, имитацию оригинала. Это характерная черта всей ки-

тайской музыкальной педагогики. Так, китайского пианиста Лан Лана, обучавшегося в Филадельфии и получившего громкую известность после концерта 1999 года, посвященного наступлению нового тысячелетия, называли «симулякром Горовица»[20].

В процессе занятий разнообразными упражнениями решаются технические задачи: в том числе перевод музыкальных терминов, усвоение ритма, тембра, анализ мелодического рисунка, используются аудиовизуальные упражнения и многое другое. Это то, что нужно делать ежедневно – только хорошо выполняя основную работу, можно выразить свою индивидуальность, свои личные чувства и представления.

Важным моментом является постановка тела – это отражение опыта французского стиля. На протяжении всего концерта французских исполнителей мы видим, что их позы исключительно свободны. Плечи и локти расслаблены, ноги стоят естественно, совершая небольшие шаги вперед и назад соответственно эмоциональному смыслу. Исполнитель должен следовать музыке и быть сосредоточенным на ее характере, но тело должно быть расслабленным.

Именно французский стиль научил китайцев вниманию к характеру звука флейты, акцентировал внимание к тону. Это требование полного звука басов, красивого альтового регистра и ярких высоких частот, одновременно чистых и нежных. Китайцам показалась любопытной французская позиция по отношению к противопоставлению «красивого» тона и «уродливого» тона, то есть не очень эстетичного. Позже, когда Китай адаптировал древние песни для европейской флейты, были добавлены не эстетичные «уродливые» звуки, чтобы обогатить исполнение музыки – такие как звуки ци и стук по клавишам. Мы не можем считать, что только красивый звук является целью, у «уродливого» звука есть своя необходимость в существовании. Реформы и

20 Вначале его именовали «реинкарнацией Горовица», а потом, сравнив с аудио записями маэстро, воспроизводимыми идеально буквально, российские музыкальные критики назвали его эти не очень эстетичным словом.

развитие флейты во французском стиле показали, что тембр изменчив и многопланов.

Французский стиль в Китае обеспечивает эффективную подготовку флейтистов, а также оказывает влияние на китайских композиторов, пишущих для флейты. Но надо также отметить сегодня переход Китая к стилевому плюрализму.

Несколько слов в характеристике китайской педагогики стоит уделить отношению к репертуару. Герке Ян Юлунь пишет: «До 1980 года флейтовый репертуар в нашей стране был очень маленьким, он ограничивался китайской музыкой и классическим репертуаром, известным во всем мире» [85; с. 11]. В то время как в Европе и США уже в 1943 году появились сонаты для флейты и фортепиано, написанные французским композитором и дирижером Анри Дютийе. Его произведения исполнялись многими музыкантами в Европе в то время и даже были включены в репертуары конкурсов. Его сложная техника и современные методы сочинения создавали для китайскиъ флейтистов большую сложность. В то время в Китае у студентов и не было достаточного количества нот, и никто не имел такой возможности, и не обладал такой техникой, чтобы играть эту музыку. К тому же незрелость отечественного инструментального производства в то время создавала большие ограничения, влиявшие на уровень игры исполнителей.

В качестве показательного примера современной флейтовой педагогики можно привести Шанхайскую консерваторию, где каждый класс практикует разные задания в каждом семестре (такие, как проведение концертов, участие в симфонических оркестрах, выступления в камерном ансамбле и т. п.). Что касается репертуара, в первом классе изучаются, в основном, романтические авторы: «Серенада» Ф. Шуберта, «Песня весны» Ф. Мендельсона, «Фантастические пьесы» Р. Шумана, «Юмореска» А. Дворжака, «Лебедь» К. Сен-Санса. Во втором классе начинает включаться музыка барокко и классицизма: Скерцо и Соната E-dur И. Баха (BWV 1031), Концерт для флейты G-dur В. Моцарта. Начинается также работа над виртуозным репертуаром («Полет

шмеля» Н. Римского-Корсакова), которая продолжается в следующем году работой над «Фантазией на темы Кармен» Ф. Борна, наряду с изучением фантазий Г. Телемана и А. Допплера. В четвертом классе начинается совершенствование знания ранней классики и умения играть ее достойно – Г. Телемана, Ф. Девьена, Т. Бёма, хотя ведется работа и над репертуаром XIX века (например, Пантомимой из «Дафниса и Хлои» М. Равеля).

Охарактеризовать важные принципы научно-методической деятельности китайских профессоров флейты представляется целесообразным на портрете заведующей кафедрой Уханьской консерватории Сюй Гэ. Ее биография чрезвычайно типична[21]; как исполнителя ее неоднократно приглашали играть сольные программы в концертных залах Китая – в Пекине, Синхае, Чанше, Ханчжоу, Шэньяне, Цинтае.

Сюй Ге – талантливый виртуоз флейты, но, помимо этого, ее отличают обширные знания по литературе, живописи, архитектуре, придающие ее урокам и публикациям особую содержательность. Она пишет в одном из своих эссе, что, независимо от того, находимся ли мы в концертных залах, театрах или магазинах, на углу улицы, на платформе, мы постоянно встречаемся, вольно или невольно, с музыкой – «услышанными» пейзажами и пространствами. Она уделяет большое внимание «вживанию» ученика в стиль эпохи исполняемой музыки, включая одежду, обувь, головные уборы и аксессуары, и рекомендует забыть все технические подробности выученного текста, руководствуясь знаниями, чуткостью и вкусом. Сюй Ге говорит своим ученикам, например, что музыка эпохи барокко – это не просто музыка как таковая, а религия, культура, литература, живопись и архитектура того периода.

Сюй Ге культивирует глубину личного эмоционального опыта – наверное, ее педагогическому представлению о нем созвучны слова из старой американской кинодрамы (1942 г.) Майкла Кертиса «Касабланка»: «В вашем темпераменте скрыты прочитанные вами книги, пройденный путь, люди, ко-

[21] Выше были приведены факты профессиональной биографии: – обучение во Франции, работа по приглашению государстваем научным сотрудником по вопросам культуры в Париже.

торых вы любили». Совершенно замечательным надо назвать опыт создания Сюй Ге визуальных пособий с музыкой – своеобразные комментарии музыки изобразительными презентациями и видеоклипами. Это очень современный вид деятельности любителей музыки в Интернете, и Сюй Ге тоже размещает свои работы в Сети [XV]. Она подготовила множество лауреатов различных конкурсов в стране и за рубежом – талантливых флейтистов, которые в настоящее время работают в художественных вузах и коллективах страны.

Сюй Ге много пишет в ведущих литературных и художественных журналах, газетах: с 2012 года она является главным редактором специализированного журнала «Искусство флейты» Федерации флейты Китайской ассоциации звука. Три года подряд Сюй Ге была ведущим музыкальной колонки газеты «Чайна еженедельник», а также музыкальным критиком и обозревателем ряда газет: «Одна неделя в Ухане», «За восемь часов», «Шэньчжэньский САР», «Янцзы жибао». Среди опубликованных ее работ надо назвать аналитические теоретические и исполнительские монографии и очерки: «Общая теория французской школы флейты XIX века и ее представителей», «Анализ Сонаты для флейты D-dur С. Прокофьева», «Изучение версии исполнения второго концерта В. Моцарта для флейты с оркестром D-dur», «Фантазия на темы Кармен для флейты и фортепиано Франсуа Борна».

Вообще активная научная и методическая деятельность составляет важную черту в характеристике китайской флейтовой педагогики – многие преподаватели не только дают уроки и концертируют или работают в исполнительских коллективах, но пишут теоретические труды, статьи, очерки. Приведем для ориентира краткий обзор этих работ (творческие портреты некоторых уже были даны выше).

Естественный интерес педагогов старшего поколения вызывала, прежде всего, история европейской флейты. Как типичный пример можно привести труды Чжана Чжихуа[22]: «Развитие и эволюция флейты», «Хронология исто-

[22] Чжан Чжихуа с 1960 года был первым преподавателем флейты Нанкинского института

рии духового искусства», «Огромный вклад реформатора флейты Бёма». Это работы информационно-справочного характера, не ставящие задач оригинального теоретического подхода. И монографию Чжана Чжихуа «Краткий анализ зарубежных произведений для духовых инструментов» отличает стремление опубликовать исторические сведения, почерпнутые из литературы о флейте. Чжан Чжихуа в 50-е годы обучался в Чехословацком государственном университете искусств имени Бура, где познакомился с огромным массивом современной и классической музыки, которая никогда не звучала в Китае.

Такой же общий информационный подход отличает работы профессора Сианьской консерватории композитора Гао Циньпиня – например, исследование «Музыкальный стиль эпохи барокко и игра на флейте». Хотя в работе «Я и альтовая флейта» он излагает личные соображения и представления об инструменте, на котором играет, как и в тексте учебного пособия «Основные принципы флейты для начинающих флейтистов». Стоит вспомнить, что еще один представитель старшего поколения – широко известный в Китае педагог Чжу Тунде[23] – был автором первого издания учебного пособия «Уровни владения игрой на флейте».

Потребность углублять студентов в познание инструмента заставляют педагогов вновь и вновь возвращаться к исторической информации – уже в 2004 году была издана монография общеисторического характера Юй Туна (Шэньянская консерватория). «Развитие флейты».

Профессор Ли Сяоке (Тяньцзиньская консерватория) пишет много. У него есть труды, посвященные общим темам – «Стиль духовых произведений эпохи барокко», «История и развитие техники игры на флейте». Но Ли Сяоке считает более важным углубление в дидактические проблемы; он – автор работ «Методика преподавания флейты», «Об обучении на флейте и воспита-

искусств.

[23] Чжу Тунде с 1960 г. обучался в Ленинградской консерватории; вернувшись в Китай в 1964 г., он преподавал в Центральной музыкальной консерватории: был заведующим кафедрой, деканом факультета, заместителем ректора.

нии самостоятельности учеников». Многочисленные его исследования детально разрабатывают конкретные технические проблемы: «Учебное пособие по обучению тембру флейты», «Техника трели на флейте», «Тренировка дыхания в упражнениях игры на флейте», «Обучение на флейте дыханию на основе обучения навыкам произношения», «Этюды по мастерству флейты для пальцев», «Взаимосвязь между основными упражнениями в игре на флейте и выразительным исполнением музыки». Ряд работ Ли Сяоке носят аналитический характер и посвящены конкретным произведениям флейтового учебного репертуара – «Флейтовая соната И. С. Баха», «Изучение сонаты С. Прокофьева для флейты», «Избранные сонаты для флейты», «Избранные пьесы для флейтового трио» и др.

В заключение этого крайне краткого обзора, хочется несколько слов посвятить Лю Чанцзяну – ветерану, профессору флейты, декану музыкального факультета Китайского университета Гонконга. Он является также профессором этнической музыки и директором Центра изучения китайской музыки этого университета. Область его научных исследований обширна и связана с китайской, западной и азиатской музыкой и культурой. В отличие от перечисленных выше трудов китайских профессоров, посвященных исключительно разнообразным проблемам флейты, Лю Чанцзян склонен к исследованиям культурологического характера. Приведённые ниже работы были опубликованы на английском языке: «Музыка в Китае и культурные ценности», «Звуки и культурная идентификация в современной музыке: замкнутые структуры и последовательности в восточной и западной музыке», «Создание волн: миграция музыки в Азиатско-Тихоокеанском регионе», «Позиция Восточной Азии и Западной музыки».

В информации о китайской системе флейтового образования, ее событиях и достижениях, естественно, были освещены достойные и положительные моменты. Но представляется необходимым именно здесь взглянуть на флейтовую педагогику с критических позиций, затронуть просчеты и проанализировать их.

В Китае существуют экзаменационные аттестации по 10 уровням в зависимости от степени обучения. Первый уровень – самый низкий: гамма G-dur, арпеджио, этюды и небольшие пьесы для флейты. Десятый уровень является высшим: в нем усложняется выбор музыкальных произведений – концерт для флейты с оркестром, фрагмент оркестровой партии и т. п. У этого принципа членения на уровни есть как плюсы, так и минусы. Недостатком является то, что родители учеников требуют от учителей флейты скорейшей высшей аттестации, чтобы быстрее получить документ, а не радость, которую приносит их детям сама музыка. Многим флейтистам потребовалось всего три года, чтобы перейти от первого к десятому – высшему уровню.

Что касется конкретных проблем, то, наверное, в первую очередь надо назвать сосуществоание двух типов флейт. Ля Ицэнь в диссертации, посвященной анализу соотношения традиционной и европейской флейты [36], приводит, прежде всего, тезис о малочисленности и занимающихся, и учителей европейской флейты. Истоки неприятия академического инструмента она видит в западной ориентации, что не отвечает особенностям китайского менталитета. Недостаточное внимание общим курсам (история музыки, анализ музыкальных произведений, гармония) приводит к неспособности полного понимания сути музыки и ее выражения студентами, а также недостаточное развитие художественного воображения, музыкального мышления, способности осмысления искусства и его роли в жизни.

Ля Ицэнь также отмечает в качестве негативной черты простое подражание великим исполнениям**,** без самостоятельного осознания и стремления к собственному исполнительскому стилю. Поэтому стилевые особенности флейтовых сочинений барокко, венского классицизма, романтической музыки в исполнении часто неотличимы друг от друга по нюансировке и темпам.

Подобные соображения высказывает Ван Юнсинь, утверждая, что, постоянно занимаясь повышением технического уровня, студент должен будет также обращаться к изучению истории создания сочинения, биографических фактов, эстетических основ эпохи, в которую жил автор. Только тогда он

сможет подняться до уровня грамотной художественной интерпретации замысла композитора [167]. Этим мыслям созвучны высказывания российских педагогов – анализу общих проблем воспитания посвящает статью о компетенциях студентов-музыкантов в поликультурном пространстве Ю. В. Величко [15]. Учебные задачи консерваторской программы специального класса флейты в китайской системе образования фокусируются на обучении конкретным навыкам и непосредственной подготовке к исполнительству. Это само по себе замечательно, но проблема заключается в том, что важность сопутствующих исполнению знаний нивелируется.

К существенным недостаткам китайской флейтовой педагогики надо отнести достаточно малый опыт выступлений в составе камерных ансамблей, в том числе со студентами-пианистами. Это значительно ограничивает профессиональное развитие обучающихся музыкантов. Флейтистам, закончившим китайские вузы, в самостоятельной концертной жизни бывает трудно контролировать звуковысотный и ритмический параметр при исполнении в коллективе.

Китайские музыканты могут учиться в других странах и постигать иную систему профессионального обучения и инновационные методы преподавания, но при этом, учитывая собственный – пусть и пока не вполне большой – опыт. Таким образом, уровень и обучающие способности отечественной флейтовой педагогики могут быть улучшены и доведены до создания собственной национальной педагогической традиции.

Современное общество живет в эпоху информационных технологий и использования общедоступных ресурсов, что обеспечивает прекрасную платформу для расширения возможностей обучения игре на флейте. Можно использовать интернет, чтобы популяризировать данный инструмент и основные навыки игры на нем, способствовать формированию всеобщего интереса людей к обучению.

В процессе обучения игре на флейте следует привлекать внимание студентов к национально характерным произведениям китайских композиторов

и предлагать пути объединения элементов китайской традиционной культуры с инновационными приемами игры на флейте. Важно создавать учебно-методические пособия с тщательно подобранным национальным материалом. Студенты должны быть сосредоточены не только на развитии технических навыков исполнения, но изучать труды по истории флейты и исполнительских стилей, заниматься всесторонним художественным образованием (включая самообразование). Преподавателям по специальности стоит постоянно улучшать способность своих студентов к пониманию глубинных основ исполняемой музыки. На должный уровень должна выйти всесторонняя музыкальная грамотность студентов, в связи с чем, стоит обратить внимание на теоретические дисциплины. Следует поощрять студентов постоянно слушать исполнения произведений разных музыкальных стилей, активизировать различные состояния обучающихся, работать с их эмоциональной зажатостью.

Педагогам важно также учиться находить индивидуальный подход к каждому ученику. Технические возможности каждого человека не одинаковы, способность понимать и ценить музыку также у каждого своя. Педагогу важно нацеливать студентов самостоятельно анализировать и понимать музыкальные произведения, способствовать развитию в них способности к самостоятельному мышлению. Играя, студенты должны активно выражать не только замысел композитора, но и свои чувства.

Важно вводить теоретические курсы, связанные с флейтой, ее техническими и выразительными возможностями. Подобная дисциплина поможет ученикам понять строение своего тела, его особенности при взаимодействии с инструментом, изучить структуру флейты, эволюцию инструмента, осознать особенности каждого регистра, выработать правильное положение корпуса при игре и координацию различных частей тела, а также систематизировать исполнительские приемы.

К часто упускаемым из виду вопросам относится абсолютное незнание студентом стиля исполняемого композитора. Например, студенты, играющие Концерт D-dur В. Моцарта, не слушают опер Моцарта, не обращаются к кни-

гам, чтобы узнать больше об истории этого произведения и этого времени. Как заставить инструментальные звуки имитировать приемы исполнения вокальных произведений? Как сделать играемую музыку выразительной и убедительной?

Надо, конечно, изучать видео, аудио записи с исполнением данного произведения: отечественные, зарубежные, на различных инструментах. Целесообразно, выбирая записи с хронологическими промежутками – например, современные и 50-летней давности – анализировать, в чем разница между ними? Прослушивая произведения в разных исполнительских версиях, обучающиеся смогут попытаться определить наиболее привлекательный для себя и быть уверенными, что после определенного периода практики они смогут воспроизвести его.

Важно знакомиться с материалами истории произведения – после полного понимания обстоятельств его создания личные эмоции формируются более эффективно. Например, «Серенада» Ф. Шуберта, является последним произведением композитора (1828 г.), которого называют «королем песни». Благодаря прекрасной мелодии, она неоднократно перекладывалась исполнителями в инструментальные пьесы. Короткая жизнь и огромный массив песен, множество поэтов, к стихам которых обращался композитор, обилие образов и тем – знание этого не может не сказаться на отношении к популярной «Серенаде».

В ежедневных упражнениях необходимо также обратить внимание на две проблемы, которые особенно часто игнорируются обучающимися: важность аудио слуховых упражнений в игре на флейте и необходимость медленных тренировок. Словосочетание «аудио слуховые упражнения» понимается буквально как пение для обучения слуховой остроте мышления. Петь и слушать – это самое важное содержание тренинга для обучающихся музыкантов.

В своей педагогической работе автор обнаружил у учеников два существенных просчета. Во-первых, получив в качестве задания произведение,

они никогда не поют его, а непосредственно играют на флейте. Зачем обязательно петь изучаемое произведение? Потому что в реальном интонировании голосом легче усвоить эмоциональное содержание музыки. Другой недостаток заключался в том, что студент во время игры напряженно смотрел в ноты, вообще не слушая воспроизводимых звуков, не реагируя на каждый поворот в движении смысла.

Медленные упражнения помогают освоить трудные фрагменты, они способны заставить мышцы четче запоминать все микро движения; медленные упражнения помогают снять напряжение при последующем публичном выступлении, выходе на сцену. В инструментальной музыке немало ситуаций, которые очень легко вызывают мышечное напряжение – когда появляется фактурно сложный фрагмент, когда композиция слишком виртуозная. Медленные тренировки помогают запомнить спокойное состояние – в ощущении уверенности и эмоциональной уравновешенности исполнитель выйдет на сцену, готовый к творчеству, а не страху перед аудиторией.

В исполнении инструментальной музыки главное – разумность дыхания. Отличие игры на скрипке от флейты в том же музыкальном произведении заключается в том, что скрипач может воспроизводить музыку, не задумываясь о дыхании. Известный китайский скрипач-виртуоз Сюэ Вэй особо подчеркивалнул роль дыхания во время исполнения китайского произведения «Лян Чжуй» и его влияние на эмоциональное отношение к произведению. Как понять, насколько важно дыхание в музыке, если студент никогда не открывает рта, чтобы петь? У студентов, которые игнорируют это упражнение, музыкальная выразительность будет лишена подлинной экспрессии.

После решения технических проблем необходимо переходить к вопросам эмоциональной трактовки музыки. По мере того, как обучение продвигается вперед, мы начинаем контактировать с более глубокой и серьезной музыкой. В это время студенты еще более нуждаются в том, чтобы под руководством учителя изучать глубинные смыслы, которые они не видят за партитурой.

Обычно музыкальное произведение можно условно разделить на три-четыре части и проанализировать музыкальное настроение каждой отдельной части. Нужно подумать о том, как упорядочить музыкальный материал, учесть множество факторов. Студенты, изучающие музыку, чувствительны к тону речевого общения людей, потому, что музыка эмпатична. В речи есть тон, и в музыке высокое и низкое положение нот определяет высокий и низкий тон музыки. Как правило, чем выше звук, тем выше музыкальное напряжение, которое он выражает; если звук низкий, музыкальное настроение, которое он должен выразить, будет более умиротворенным. Мы понимаем направление музыкальной фразы, анализируя самые высокие, самые низкие звуки в произведении. Этот рельеф в одном произведении охватывает слишком много эмоций – его можно сравнить с тем, что человек переживает в течение дня, с утра до вечера. Можно также представить это как жизнь человека – мелодия его взлетов и падений не будет постоянно вялой или постоянно резкой. Исполнитель должен найти способ придать каждому звуку жизненную силу. Сила и слабость в музыке должны восприниматься не как знаки действия, а как эмоции, чувства с бесконечными внутренними переменами.

Еестественное и органично убедительное проявление личных эмоций в исполнении называют музыкальностью. Музыка способна передать личные глубокие и тонкие чувства. Музыкальность в игре не только на флейте, на любом инструменте – это творчество исполнителя. Конечно, творчество не вопреки воле композитора, но с включением личного жизненного опыта, личных эмоций – «сопереживание» композитору. Музыкальность воплощает совокупность способностей музыканта. Она формируется индивидуальным талантом, жизненным опытом, музыкальными и общекультурными знаниями – в процессе перекрестного развития этих разнообразных способностей.

Флейтист, профессор Чжан Сяопин, однажды сказал об этом на китайском фестивале флейты в Циндао в 2018 году: «Произведение — это история жизни исполнителя, и каждая нота откроет его жизненную траекторию – человека с историей; спокойствие после бури обязательно будет спрятано в его

темпераменте» (цит. по: [76, с. 251]). Эту точку зрения разделяет профессор флейты Сычуаньской консерватории Чжу Хэй: «Поскольку у каждого человека разный характер, взросление, опыт учебы, увлечения и семейное воспитание, то и то, что происходит с каждым человеком, имеет свою специфику. Но, несмотря ни на что, оно будет преломлять и отражать некоторые отпечатки истории того времени» (цит. по: [76, с. 251]).

Китайский поэт из династии Сун Су Ши писал в своей книге «Силиньби»: «На стороне хребта возвышаются вершины, которые отличаются друг от друга по высоте; нельзя знать истинного лица горы Лушань только находясь на этой горе». Исполнитель смотрит на «горы» больше, чем на горы, на «воду» больше, чем на воду – истинный смысл никогда точно неизвестен. Каждый музыкант с различными предпочтениями не обязан следовать какому-то примеру – надо верить, что у него самого есть свой жизненный опыт, который создает его уникальный стиль интерпретации, и в жалком подражании он только больше потеряет.

В стихотворении «Звуки пианино» Су Ши писал: «Если на пианиное есть звук, как его поместить в шкатулку для пианино? Если звук пианино между пальцами, как его не услышать на руке?» В этом стихотворении выражена простая истина: произведение музыки не может быть осуществлено только техникой, но и умением, чувством и фантазией человека. Технику освоить несложно, пальцы есть у всех, но из-за различий в человеческом мышлении и чувствах исполненные музыкальные произведения будут кардинально отличаться друг от друга. Хороший исполнитель должен быть способным как подражать чужому стилю игры, так и новаторствовать в произведении, даря слушателям ощущение свежести.

Например, китайская флейтовая композиция «Сяо барабан на закате»: опускание флейты и использование пальцев, чтобы имитировать звук удара в большой барабан, является ее художественной квинтэссенцией. Играя только партию флейты, опуская этот прием, нельзя достичь зрительного и слухового единства. Художественный эффект теряет эмоциональную убедительность, и

трудно произвести впечатление на слушателя. Конечно, следование партитуре является основой, но нужно использовать воображение и фантазию исполнителя, чтобы он мог свободно парить в океане музыки «на крыльях пения».

Профессор Чжу Цзи, флейтист из Сычуаньской консерватории, считает, что музыкальная выразительность в игре на флейте приобретается в процессе накопления знаний о произведениях различных музыкальных стилей в контексте философии, литературы, эстетики и поэзии. И каждый ученик должен вникать в свою музыку разными жизненными чувствами. Чжу Цзи новаторски применял свои знания в игре на флейте. Он в сравнении соединил состояние и процесс игры на флейте с китайским тайцзи, считая, что игра на флейте похожа на это китайское боевое искусство. «Тайцзицюань» – это процесс самосовершенствования. По мнению, Чжу Цзи флейта и ее приоритеты в музыкальном исполнении также связаны с туной, подъемом, открытием, с преображением в тайцзицюань, с «небесным и человеческим единством». Лишь когда исполнитель может использовать инструмент в своей руке для того, чтобы интегрировать его в свою жизнь, он может произносить «слова», которые хочет сказать своим сердцем, выражать языком своей жизни, своими чувствами.

Существует и такое мнение: «Европейцы имеют преимущество перед китайцами при исполнении западной музыки, потому что это музыка Запада». На самом деле это не так. Даже в Европе очень немногие могут глубоко понять и хорошо исполнить классическую музыку, хотя географически они ближе к истокам классической музыки. С точки зрения времени развития музыки люди во всем мире находятся на одинаковом временном расстоянии от нее. Так что, играя классическую музыку, азиатскому музыканту не стоит слишком беспокоиться – важно быть содержательным человеком.

Конечно, будучи китайцем, нельзя только исполнять классические произведения Моцарта и Бетховена – надо играть и национальную музыку, уходящую корнями в развитие культуры своей страны. Профессор флейты Сианьской консерватории, преподаватель Гао Циньпин недавно в своей лекции

дал хороший совет: будучи китайцами, исполняйте хорошие китайские произведения и личным примером продвигайте традиционную культуру китайской нации. Необходимо рассматривать традиционную китайскую музыку как наше драгоценное достояние. Китайская музыка выходит на мировой уровень. Профессор уверен, что слияние элементов китайской национальной народной музыки с западным океаном в ближайшем будущем станет тенденцией развития, а произведения китайской флейты будут пользоваться популярностью у флейтистов всего мира. Это означает не только больше исполнять китайские произведения, но и отваживаться на их экранизацию и творческое воссоздание в разных формах – рисовать, компилировать компьютерные презентации, длать видео клипы и т. п.

И еще важный методический совет – чаще слушать разную музыку, не только репертуар по своей специальности. Музыку разных периодов, стран, разных композиторов и в разных исполнениях. Чтобы воплотить в своей игре смысл, который выразил композитор, нужно, прежде всего, понять его жизнь. Какие еще композиторы творили в этот же период? Какие еще произведения написал он – необходимо знать все произведения композитора. Затем надо изучать стили игры разных исполнителей и, найдя подходящий для себя стиль, сначала подражать, а затем создавать свой. Профессор Ван Юнсинь из Центральной музыкальной школы написал в своей статье «Ты не просто флейтист»: «Ты должен знать, почему ты так делаешь, а еще лучше знать, почему нет. Играть правильно каждый звук партитуры значит не «знать, как делать», а знать, почему композитор так пишет, значит «знать, как это делается». Вы должны знать о нетерпении Гайдна, о бунте Моцарта, об отчаянии Бетховена, о нежности Брамса, но только этого знать недостаточно – важно знать, что создало их художественный характер. Итак, слушать больше, не ограничиваясь инструментальной музыкой – оперы, танцевальные драмы, эстрадные песни и пр. Чем больше музыкант-исполнитель знает о разных формах музыки, тем больше это помогает в работе с музыкальными произведениями.

Чаще надо читать книги, связанные с искусством, и смотреть фильмы, связанные с музыкой. Конечно, это процесс, который накапливается в течение длительного времени. Китайская пословица гласит: «Книга прочитана сто раз, ее смысл следует видеть сейчас». Чтение не должно ограничиваться никакими рекомендациями – читать больше и читать хорошие книги. Например, чтобы понять русскую музыку, нужно читать стихи Пушкина, «Войну и мир», «Анну Каренину», «Тихий Дон». Только большое количество прочитанной литературы позволяет понять композитора для исполнения. Знание культурного контекста времени помогает «покопаться» во внутреннем мире современника, который выразил композитор. Надо стремиться к доскональности понимания биографии композитора, чтобы понять его творческий замысел. В биографических фильмах композитора обязательно звучат известные музыкальные фрагменты из его произведений – исполнитель, просматривая фильм, углубляет знанием свое впечатление о музыке. И, когда он снова слышит какую-то музыку, на ум приходит кинокартина, благодаря которой у исполнителя возникает воспоминание о музыке и, следовательно, эмоциональный резонанс. Для просмотра можно рекомендовать «Жил да был Иоганн Себастьян Бах», «Амадеус» о Моцарте, «Копируя Бетховена», «Чайковский и его музыкальные поклонники», «Желание любви» о Шопене и т. п.

Есть также фильмы о музыкальных жанрах, например, «Морской пианист», «Пианист», «Увлекаясь виолончелью», мультфилмы на известные классичексие произведения, как музыкальная анимация «Фантазия 2000» на музыку Дж. Гершвина «Расодия в стиле блюз» и многие другие. Просмотрами фильмов можно узнать о жизни композитора, и этот дидактический прием способствует более глубокому пониманию его произведений. Благодаря ему исполнители получат постоянный приток эмоций и фантазии для инноваций. Конечно, переход от качественных изменений к количественным займет время, но, если неустанно заниматься поисками и обновлять знания, это неизбежно принесет успех.

Еще нужно больше общаться с теми, кто учится рядом. У каждого ис-

полнителя есть свой стиль, в котором он хорош; например, тот, кто учится во Франции, отличается от того, кто учится в Германии – стилем игры и техникой. После общения с коллегами можно самостоятельно выбрать подходящий для себя способ и метод, а не единый способ «закрытый двери». Анализируя сильные и слабые стороны других исполнителей в процессе обучения, используя музыкальный обмен между коллегами, можно лучше обогатить личный практический опыт исполнения. Позвольте себе более глубокое и объективное представление об исполнении в процессе общения с коллегами, чтобы получить непрерывный приток вдохновения для игры

Исключительно важны ежегодные возможности для обмена инструменталистами, мастер-классы, фестивали искусств, участие в зарубежных конкурсах и т. д. Они являются прекрасными возможностями для обучения флейтистов. Важна также работа с другими инструментами в ансамбле, особенно фортепиано. Стоит чаще участвовать в камерном музицировании, игре в духовом и симфоническом оркестрах, что поможет солисту исполнителю в его звучании, тембре и ритме.

В обучении игре на флейте музыкальность и художественная культура – это не одномоментное дело, это требует времени и душевного роста, а когда он накапливается, игра становится лишь средством эмоционального выражения.

Резюме главы. Система образования, ее характеристика и анализ – безбрежная тема. Можно еще продолжать описание исторических деталей, осмысливать логику формирования, останавливаться на различных связях и ориентирах, выясняя происхождение тех или иных тенденций, углубляться в профессиональную характеристику педагогов, их взгляды и работу с учениками. В данной главе были предприняты обзоры этих пластов в китайской флейтовой педагогике.

Сегодня китайский флейтист должен отдавать себе отчет в истории и современной практике обучения игре на флейте. Знание русских истоков

начального шанхайского этапа, логика трансформации русских влияний во второй половине XX века, дидактические принципы Арношта Бурека, Жана-Пьера Рампаля, Эммануэля Паю не должны «кануть в историю» – они, так или иначе, пристутствуют в китайской реальности сегодня.

Важнымым, по мысли автора, является стремление охватить принципы современной системы обучения и обозначить перспективы ее дальнейшего развития, не останавливаться на анализе сегоднящних установок.

Жизнь академической флейты в Китае продолжается, на нее воздействуют самые различные факторы и обстоятельства – стоит их наблюдать, анализировать, оценивать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жизнь европейской флейты в Китае насчитывает немногим более века, но это очень яркий период, богатый самыми различными достижениями. Они были охарактеризованы в главных пластах музыкальной культуры – исполнительской жизни, композиторском творчестве, системе образования – позволяя сделать характерные обобщения, прийти к каким-то выводам.

Важной и специфической особенностью является огромная популярность инструмента в художественной культуре Китая. Это можно видеть в многочисленных конкурсах и фестивалях с активным участием флейты. Любопытной деталью может быть такой факт, как количество преподавателей флейты в учебных заведениях – в Китае это 5-6 педагогов, в то время как в России, например, в вузе может быть 1 педагог, ведущий класс флейты. Китайские преподаватели во всех звеньях образовательной системы обязательно много играют – сольных программ, в камерных ансамблях и оркестрах. Преподаватель флейты – лауреат многих авторитетных конкурсах во всем мире – характерная черта статуса китайского педагога.

Интерес к флейте китайских композиторов отличает стремление к актуальности жанров и техник. Национальный характер тематизма – главная задача авторов самых разных флейтовых произведений: от переложений до крупных форм. Преобладающими жанрами являются пьесы программного характера – в этом проявляется забота о слушателе, стремление быть ему доступным и понятным, доставлять ему удовольствие «узнаванием» персонажей из различных жанров литературы, живописи, графики. Переложения известных песенных и инструментальных национальных напевов пользуются особой привлекательностью для авторов самых разных творческих ориентиров. Творчество в современных композиторских техниках демонстрирует убедительные примеры сочетания китайского мелоса с западной техникой, в том числе, с додекафонными и серийными формами организации материала.

Образный мир китайской музыки для флейты привлекателен своей выразительностью и доступностью для самого широкого слушателя.

Композитор Хэ Лютин в своей статье «Состояние китайской музыкальной индустрии и наше понимание музыкального искусства» предложил «довести древнюю и самобытную китайскую восточную музыку до ее высшей формы с помощью новых методов, новых навыков и нового сознания, с тем, чтобы она стала одной из самых ценных национальных музык в мире» [151]. Это замечательное высказывание является советом и руководством по созданию и развитию музыкальных произведений для флейты в современном Китае. И композиторы должны стремиться к тому, чтобы их творчество было тесно увязано с развитием национальной музыки с тем, чтобы оно имело общественную ценность.

Особое внимание в данной работе было уделено системе флейтового образования. В Китае она сложилась уже на заре внедрения инструмента в музыкальную культуру и очень активно и успешно развивалась. Главной задачей и главной приметой была европеизация всех компонентов: приемов игры, репертуара, форм музицирования. Традиционный китайский духовой инструмент – бамбуковая флейта – на первых порах «соперничал» с европейской флейтой, которая казалась китайцам чуждой и экзотической. Но европеизация была естественным процессом для китайской культуры в целом – страна входила активно в мировое пространство, начиная именно с Европы. И контакты с европейским искусством обеспечивали многочисленные специалисты из разных стран, попадая в Китай эмигрантами. Русские специалисты в Шанхае, покинувшие свою страну после революции 1917 г., заложили в китайскую флейтовую педагогику на начальном этапе российские дидактические идеи и принципы. Во второй половине XX века активно развивается практика обучения китайских флейтистов в странах Европы, потом США, и педагогика обогащается новыми подходами и приемами. Обучение во Франции, Германии, Италии, Швейцарии и других европейских странах повлекло внедрение французского и немецкого стилей игры в Китае. Одновременно

мощным источником «иностранных» влияний на китайскую флейтовую педагогику стала интенсивно развивающаяся гастрольная концертная практика и приглашение зарубежных специалистов с мастер-классами. Имена Арношта Бурека, Жана-Пьера Рампаля, Джеймса Голуэя, Эммануэля Паю, Алена Мариона, Андраша Адорьяна и других «знаменитостей» – это реальная история китайской флейтовой педагогики.

К сегодняшнему дню флейтовое образование в Китае получило огромное распространение, и многое заслуживает уважения. Но качество преподавания, а также уровень игры обучающихся флейтистов требуют серьезного анализа. Китайское искусство флейты значительно продвинулось вперед, но по сравнению с другими странами можно видеть и просчеты, и недостатки, поэтому в диссертации была предпринята попытка изложения критических соображений.

Основное: в обучении игре на флейте в Китае нет четкой системы учебного процесса, типовых норм, нет единого стандарта обучения.

Ученики и студенты имеют мало возможностей для практики выступлений в камерных составах. По мнению автора, в будущем в преподавание флейты следует добавить уроки камерной музыки.

Многие студенты испытывают большие трудности в игре с аккомпанементом на фортепиано, так как редко, а то и никогда не играют с профессиональным концертмейстером.

Для развития флейтового образования необходимо создать благоприятную атмосферу, опираться на поддержку всех слоев общества. Без определенного уровня просветительской работы не повысится осведомленность людей об этом инструменте, а опыт национального развития западных музыкальных инструментов, накопленный историей, не сможет быть успешно передан по наследству.

Необходимо особое внимание национальному музыкальному репертуару. Помимо изучения методов преподавания и музыки для флейты в западных странах, следует сохранить характерный для Китая музыкальный стиль, изу-

чать музыку своей страны. Современные произведения для флейты с красотой мелодии и гармонии, присущими китайской национальной музыке, являются богатым наследием национальной культуры.

По мнению автора, большинство обучающихся сегодня флейтистов не обладают способностью к самостоятельному мышлению. Это связано с китайским методом преподавания: как учитель флейты учит, так ученик и учится. Нужно формировать общую культуру мышления, овладение знаниями о музыке, активно развивать слуховой багаж, мировой исполнительскиц опыт. Но и важно оставлять ученику пространство для воображения и размышлений. В исполнении разнообразного репертуара ученику важно искать себя, реализовать свою индивидуальность, а не подражать интерпретации авторитетного мастера или выставлять напоказ превосходную технику игры.

Следует более активно знакомить обучающихся с эпохой создания музыкальных произведений, анализировать контекст их создания, знакомиться со всеми произведениями композитора. Важно и необходимо изучать также литературные произведения того же периода, картины, социальный и культурный контекст. Флейтисты должны не хранить стереотипы, а открывать новое с душой, смело исследовать, и, продолжая знания, принесенные нашими предками, думать о том, как стать хорошим профессионалом. Перед лицом стремительно развивающегося искусства флейты в Китае каждый педагог несет важную миссию и ответственность.

Конечно, понятие «музыкальная культура» охватывает явления более широко, чем охваченные в данной диссертации. Можно назвать такие области, как производство инструментов, издание нот, специальной и популярной литературы, просветительство. Профессиональный интерес для исследователя может представлять сравнение отношений с другими инструментами – в данной работе не затрагивались вопросы флейты в камерных ансамблях, отношение китайских композиторов к флейте в оркестре, в оркестровой партитуре. Важными для отражения музыкального инструмента в культуре являются психологические аспекты. Это, в частности, отношение к нему специ-

альной профессиональной и широкой публики (культ, равнодушие, неприятие), разнообразие оценок одних и тех же явлений различными социальными и возрастными группами.

Карьера флейтиста в Китае – это возможность и вызов. Как эффективно улучшить многие проблемы, возникающие в обучении и игре на флейте – это вопрос, над которым должен задуматься сегодня каждый преподаватель. Успехи, достигнутые Китаем в искусстве флейты за многие годы, заслуживают признания, но проблемы также требуют внимания со стороны китайских флейтистов-исполнителей и педагогов. Необходимо совершенствовать методику обучения, методы подготовки, обеспечить всестороннее и систематическое воспитание.

В настоящее время, в связи с повышением экономического уровня Китая, искусство флейты получило активное развитие в стране. В 12 музыкальных колледжах и 6 художественных колледжах Китая есть специальность «флейта». В университетах также сущствуют курсы флейты. Флейта – инструмент, который уже вошел в тысячи домов и стал одним из популярных среди студентов.

Экономические и культурные обмены между странами становятся все более частыми, в страну постоянно приезжают известные на международном уровне мастера, которые читают лекции и дают концерты, давая возможность познакомиться с самыми современными способами игры на флейте и тенденциями в педагогике. Китайские флейтисты посещают Европу и Америку, что открывает миру новые перспективы развития китайской флейты. Многие студенты возвращаются после обучения из США, Франции, Германии и других стран. Важно, что разнообразное обучение игре на флейте привело китайское флейтовое искусство к международным стандартам. И, несмотря на крититку отдельных позиций, можно с уверенностью утверждать: у академической флейты в Китае есть славное прошлое, убедительное настоящее и, надо надеяться, успешное будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Абанович, А. С. Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке: В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев: дис. ... доктора. иск. (17.00.02) [Текст] / А. С. Абанович. – Москва, 2013. – 252 с.
2. Алексеев, В. М. Наука о Востоке: Статьи и документы [Текст] / В. М. Алексеев. – М.: Наука, 1982. – 308 с.
3. Алпатова, А. С. Феномен музыкально-культурного синтеза в творчестве представителей азиатского авангарда: оркестровый театр Тан Дуна [Текст] / А. С. Алпатова // Музыка в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Материалы международной конференции. – Астрахань, 2008. 15 – 16 октября. – С. 243–250.
4. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосной китайской народной музыки [Текст] / Ф. Г. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки: сб. статей. Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1967. – С. 241–256.
5. Батанов, В. Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века [Текст] / В. Ю. Батанов // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. – 2020. – № 3. – С. 23–30.
6. Ван Ин. Особенности развития китайской музыки в XX столетии [Текст] / Ван Ин // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып 1. – СПб: Астерион, 2005. – С 100–102.
7. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве китайского композитора Ван Лисана [Текст] / Ван Ин // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008.– № 70-1. – С. 111–116.
8. Ван Пэй. История развития игры на флейте в Китае [Текст] / Ван Пэй // Chronos. – 2020. – № 7 (44). – С. 9–10.

9. Ван Пэй. Европейская академическая музыка в современном Китае: формы представления [Текст] / Ван Пэй // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре: Сборник статей по материалам IV Всероссийской научной конференции, Ростов-на-Дону, 28–30 марта 2022 года. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. – С. 154–164.
10. Ван Пэй. Сочинения китайских композиторов для флейты [Текст] / Ван Пэй // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Материалы V Международной научно-практической конференции, Таганрог, 31 марта 2022 года. – Ростов н/Д – Таганрог: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2022. – С. 234–242.
11. Ван Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая [Текст] / Ван Пэй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 4. – С. 6–11.
12. Ван Пэй. Синтез национальных традиций и современных техник в музыке китайских композиторов для флейты [Текст] / Ван Пэй // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 3. – С. 122–128.
13. Ван Пэй. Флейтовое образование в Китае: истоки и современность [Текст] / Ван Пэй // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – №5. – С. 75-90.
14. Ван Пэй. Новые грани музыкальных образов романсов Рахманинова в переложении для флейты [Текст] / Ван Пэй // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – № 6. – С. 54–62.
15. Величко, Ю. В. Формирование культурно-просветительских компетенций студентов-музыкантов в поликультурном пространстве / Ю. В. Величко, О. В. Милицина, С. В. Шишкина, Т. А. Шутова // Инновационные формы и методы организации внеаудиторной работы студентов: монография / под ред. Л. П. Карпушиной, О. Ф. Асатрян, Л. Г. Паршиной; Мордовский государственный педагогический институт. – Са-

ранск, 2018. – 1 CD-ROM. – Заглавие с экрана. – Текст: электронный. – URL : https://elibrary.ru/item.asp?id=37415113

16. Виноградов, В. С. Музыка в Китайской Народной Республике [Текст] / В. С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1959. – 86 с.
17. Вискова, И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / И. В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
18. Давыдова, В. П. Для флейты и арфы: от Моцарта к Денисову [Текст] / В. П. Давыдова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004 – №. 1. – С. 265–273.
19. Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / В. П. Давыдова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 263 с.
20. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Дай Юй. – Нижний Новгород, 2017. – 24 с.
21. Дай Юй. Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке [Текст] / Дай Юй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 3 (33). – С. 48–49.
22. Дай Юй. Роль каллиграфии и живописи в новой китайской музыке [Текст] / Дай Юй // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 3 (65). Часть 1. – С. 56–60.
23. Ди Шуай, Хватова С. И. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта [Текст] / Ди Шуай, С. И. Хватова. // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 1 (76). – С. 37–40.
24. Иванов, В. П. Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века: автореферат дис. ... канд. иск.

(17.00.02) [Текст] / В. П. Иванов. – Москва, 2003. – 24 с.

25. Елибаева, Х. Г. Роль музыкальных конкурсов в становлении флейтового исполнительства [Текст] / Х. Г. Елибаева // Лучшая исследовательская статья 2000: сб. ст. III Международ. научно-исследовательского конкурса. – Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2022. – С. 295–305.
26. Еремеев, В. Е. Акустико-музыкальная теория. Духовная культура Китая: Энциклопедия / под ред. М.Л. Титаренко. Т.5. [Текст] / В. Е. Еремеев. – М.: Восточная литература, 2009. – С. 188–225.
27. Захарова, В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: дис. ... доктора иск. (17.00.02) [Текст] / В. А. Захарова. – Санкт-Петербург, 2008. – 247 с.
28. Желоховцев, А. Н. Музыка. Духовная культура Китая: Энциклопедия / под ред. М.Л. Титаренко. Т. 6. [Текст] / А. Н. Желховцев. – М.: Восточная литература, 2010. – С. 330–339.
29. Константа, Л. Д. Сочинения для флейты французских композиторов конца XIX-XX веков в репертуаре обучающихся музыкального колледжа: основные проблемы исполнительской интерпретации [Текст] / Л. Д. Константа // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 18. – С. 416–425.
30. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Ло Шии. – Москва, 2003. – 268 с.
31. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Ло Чжихуэй. – Санкт-Петербург, 2016. – 24 с.
32. Ло Чжихуэй. Зарождение и развитие концертной жизни европейского образца в Китае [Текст] / Ло Чжихуэй // Научное мнение. – 2015. – No 4. – С. 152–154.

33. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: дис. ... канд. пед. Н. (13.00.02) [Текст] / Лю Гэ. – Санкт-Петербург, 2012. – 199 с.: ил.
34. Лю Гэ. Китайское музыкальное образование в 20 веке и его состояние на рубеже 20-21веков [Текст] / Лю Гэ // Вестник Кемеровского гос. Университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225–226.
35. Лю Ши. Принципы обучения флейтистов в Китае [Текст] / Лю Ши // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. – № 3-1. – С. 202–206.
36. Лян Ицэнь. Традиционное и европейское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар: дис. ... канд. иск. (24.00.01) [Текст] / Лян Ицэнь. – Саранск, 2021. – 194 с.
37. Малявин, В. В. Китайская цивилизация [Текст] / В. В. Малявин. – М.: АСТ, 2003.– 631 с.
38. Мао Нань. Особенности развития флейтовой музыки XX столетия в Китае // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Сборник научных трудов, Санкт-Петербург, 28–29 ноября 2016 года / Редактор-составитель М. В. Воротной. Научный редактор Р. Г. Шитикова [Текст] / Мао Нань. – Спб: ООО «Скифия-принт», 2018. – С. 70–73.
39. Мао Нань. Некоторые особенности флейтовых пьес китайских композиторов [Текст] / Мао Нань // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Редактор-составитель Н. И. Верба. – Спб: ЦНТ Астерион, 2019. – С. 121–126.
40. Мао Нань. Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая [Текст] / Мао Нань // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 130–137.
41. Моздыкова, Т. А. Инновационные технологии в работе педагога детской музыкальной школы в классе флейты [Текст] / Т. А. Моздыкова // Человеческий капитал. – 2020. – № 8 (140). – С. 232–240.

42. Морева, Я. В. Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений [Текст] / Я. В. Морева // Вестник культуры и искусства. – 2017 № 1 (49). – С. 129–134.
43. Музыкальные инструменты Китая: Иллюстрированный очерк. Авториз. пер. с китайск. / Под ред. и с доп. И. З. Алендера. – М.: Музгиз, 1958. – 51 с.
44. Музыкальная эстетика стран Востока: сб. статей / общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
45. Мукосей, Б. В. Рахманинов: транскрипции для флейты и фортепиано [вступительная статья к буклету] [Текст] / Б. В. Мукосей. – MEL CD 10 02642.
46. Мутузкин, И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / И. А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 176 с.
47. Новосёлова, А. В. Китайская музыка в структуре музыкальной культуры современного Китая [Текст] / А. В. Новоселова // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6. Вопросы современного музыкознания в трудах молодых учёных. – Минск: БГАМ, 2012. – С. 182–190.
48. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке [Текст] / Пэн Чэн. – М.: МПГУ, 2006. – 104 с.
49. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Пэн Чэн.– Нижний Новгород, 2011. – 301 с.
50. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века: аналитический обзор [Текст] / Пэн Чэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2012. – № 4 (25). – С. 19–23.
51. Рассахань, О. В. Егор Тюкин: экспериментальная техника игры на

флейте [Текст] / О. В. Рассахань // Музыкальная летопись: сборник научных статей IX международной научно-практической конференции, Майкоп, 05–06 мая 2019 года. – Майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2019. – С. 202–208.

52. Савенко, С. В. Достижения современной китайской системы музыкального образования [Текст] / С. В. Савенко // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Международ. науч. конф. – Чита: Молодой ученый, 2018. – С. 57–60.

53. Серебряков, Е. А. Жанр ицы: эпоха Сун (X – XII вв.) [Текст] / Е. А. Серебряков // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность / Гл. ред. М. Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2008. – С. 58–65.

54. Серов, Ю. Э. Обновление жанра инструментального концерта в творчестве отечественных композиторов в 1960-1970-е годы. Инструментальные концерты Б. Тищенко. Часть 1. [Текст] / Ю. Э. Серов // Музыковедение. – 2021. – № 12. – С. 9–23.

55. Синельникова, О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна [Текст] / О. В. Синельников // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – №53. – С.159–172.

56. Солтыханова, Р. А. Развитие флейтового исполнительства в России [Текст] / Р. А. Солтыханова // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 03 апреля 2019 года / Составители Ю. С. Карпов, В.И. Яковлев. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2020. – С. 210–214.

57. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока – Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ: дис. ... доктора иск. (17.00.02) [Текст] / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург, 2011. – 415 с.

58. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в древнем Китае [Текст] / У Ген-Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С. 139–147.
59. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие [Текст] / У Ген-Ир. – СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. – 544 с.: ил.
60. Хвостиков, М. В. Фридрих Кулау и его флейтовые сочинения: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / М. В. Хвостиков. – М., 2012. – 24 с.
61. Царь Амин, У Руи Патч. История современной китайской музыки: российские и китайские музыканты и их деятельность [Текст] / Царь Амин, У Руи Патч // Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 10 (04). – С. 9–17.
62. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзуцзян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Цинь Цинь. – Санкт-Петербург, 2013. – 165 с.: ил.
63. Цзян, В. Современные проблемы развития исполнительского искусства на духовых инструментах в Китайской народной республике [Текст] / В. Цзян // Музыкальная летопись: Сборник статей, Краснодар, 15 февраля 2022 года. – Краснодар: КГИК, 2022. – С. 236–240.
64. Чан, Ц. К вопросу об особенностях обучения игре на бамбуковой флейте в Китае: история и современное состояние проблемы [Текст] / Ц. Чан // Современное педагогическое образование. – 2022. – № 6. – С. 86-89.
65. Чэнь, Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» [Текст] / Чэнь Ин // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С. 10–13.
66. Чэнь, Ин. Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов [Текст] / Чэнь Ин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 2 (28). – С. 54–56.

67. Чжан, Чжихуа. Развитие и трансформация флейты [Текст] / Чжан Чжихуа // Музыка и искусство. – 1984 . Вып. 2. – С. 76-79.
68. Чжао, Цзин. Исследование тенденций создания произведений флейты в новый период Чжан Чжихуа. Развитие и трансформация флейты [Текст] / Чжао Цзин // Художественное образование. – 2021. – Вып. 02. – С. 89–92.
69. Чжао, Цзяци. Влияние французского жанра флейты на исполнение и развитие флейты в Китае [Текст] / Чжао Цзяци // Мир писателей – 2020. – Вып. 2. – С. 162–163.
70. Чжан, Цзюнь. Китайская народная музыка в профессиональной подготовке студентов музыкальных факультетов: автореферат дис. ... канд. иск. (13.00.02) [Текст] / Чжан Цзюнь. – М., 2008. – 24 с.
71. Ян, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Ян Цзянань. – М., 2021 – 24 с.
72. Юань, К. Музыка для духовых инструментов в культуре современного Китая [Текст] / К.Юань // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Редактор-составитель Н. И. Верба. – Спб: ЦНТ Астерион, 2019. – С. 81–85.

На китайском языке

73. Вэй, Вэй. Исполнение на китайской флейте Хан Голяна [Текст] / ВэйВэй. – Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2014. – 34 с. (卫韡.试论中国长笛音乐家韩国良[D].**上海**师范大学:2014.34).
74. Ван, Гуанци. История китайской музыки [Текст] / Ван Гуанци. – Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2005. – 189 с. (**王光启。中国音**乐史。 **- 桂林: 广西十番大学出版社**, 2005. 189).
75. Ван, Пэй. Тайна тембра флейты [Текст] / Ван Пэй // Академический журнал искусств. – 2019. – Вып. 12. – С. 294–295

(王培。长笛音色的奥秘//艺术学术期刊 《艺术鉴赏》2019（12）。-第294-295页).

76. Ван, Пэй. Музыкальное выражение и мышление во время игры на флейте [Текст] / Ван Пэй // Северная музыка – 2020. – Вып. 14. – С. 251–252
(王培。长笛演奏时的音乐表达与思考//北方音乐，2020（14）。第251-252页).

77. Ван. Пэй. Некоторые мысли об изучении флейты в Белоруссии и России [Текст] / Ван Пэй // Художник. – 2021. – Вып. 10. – С. 78–80 (王培。
关于在白俄罗斯和俄罗斯学习长笛的一些思考//艺术家。2021年第10期。第78-80页).

78. Ван. Пэй. Исследования ритмических типов игры на флейте [Текст] / Ван Пэй // Art Appraisal. – 2021. – Вып. 14. – С. 86–88 (王培。长笛演奏的节奏型研究//艺术评鉴 14（2021）。-第86–88页).

79. Ван, Цзин. Краткое введение в историю флейты в эпоху барокко [Текст] / Ван Цзин // Форум по образованию и преподаванию. – 2013. – С. 158-159 (王静。巴洛克时代长笛的历史简介//教育与教学论坛，2013 年。- 第 158-159 页).

80. Ван, Чжиченг. Русские музыканты в Шанхае [Текст] / Ван Чжиченг. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. – 75 с. (汪之成,俄侨音乐家在上海 [M]. 上海音乐学院出版社 , 2007，75).

81. Ван, Чуньянь. Анализ и исполнение произведения для флейты «Фантазия арана» [Текст] / Ван Чуньян. – Синьцзянь: Синьцзянский педагогический университет, 2022. – 30 с. (王春燕. 长笛作品《僮锦幻想曲》的分析与演奏 [D]. 新疆师范大学, 2022.30).

82. Ван, Юн. Китайские исполнительницы в Берлинской филармонии [Текст] / Ван Юн // Меломаны. – 2006. – Вып. 3. – С.20–22 (王勇. 一路吹进柏林爱乐的中国女孩 [J].音乐爱好者, 2006(03):20-22).

83. Ван Юэ, Ху Тяньи. Современная музыкальная история Китая [Текст] / Ван Юэ, Ху Тяньи. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. – 68 с. (王越，胡天一。中国现代音乐史[M.].– 人民音乐剧出版社, 2006. 68).

84. Вэй Вэй, Вэй Хуан. Изучение звука в игре на флейте и обучении [Текст] / Вэй Вэй, Вэй Хуан // Журнал Сианьской консерватории «Симфония». – 2017. – Вып. 36 (03). – С. 132–135 (魏巍,魏煌.长笛演奏与教学中的揉音研究 [J]. 交响(西安音乐学院学报), 2017, 36(03): 132-135).

85. Герке, Ян Юлунь. История развития искусства игры на флейте и преподавания в Китае: дисс…докт. иск. [Текст] / Герке Ян Юлунь. – Нанкин, 2009. – 68 с. (杨毓伦中国长笛演奏艺术及教学发展初探[D].南京艺术学院:2009.68).

86. Го, Циньпин. Исследование китайской традиционной культуры гуаньлюй [Текст] / Го Циньпин. – Шанхай, 2003. – 425 с. (高秦平.中国传统文化观留研究。上海音乐学院，2003年。425).

87. Гао, Юань. Мастерство исполнения музыкальных произведений на флейте – на примере «Сяо И барабан на закате» [Текст] / Гао Юань // Art Appreciation. – 2020. – Вып. 4. – С. 67-68.高源.长笛音乐作品的音乐表演及演奏技巧——以《夕阳箫鼓》为例[J].艺术评鉴,2020(04):67-68.

88. Ге, Гежлер. Исследование проблем и мер реагирования в современном обучении игре на флейте [Текст] / Ге Гежлер // Северная музыка. – 2014. – Вып. 7. – С. 125 (格各格日勒.当前长笛演奏教学中存在的问题及对策研究[J].北方音乐, 2014(07):125).

89. Го, Циньпин. Структура и образное исполнение пьесы для флейты «Сяо и барабан на закате» – некоторые вопросы адаптации национальной инструментальной музыки [Текст] / Го Циньпин // Журнал Нанкинской академии искусств. – 2011. – Вып. 03. – С. 65–70
(高秦平.长笛曲《夕阳箫鼓》曲体结构与意象表现–
兼及改编民族器乐曲的几个问题[J].南京艺术学院学报 2011(03): 65-70).

90. Го, Циньпин. Комплексный обзор теоретических исследований флейтовой музыки в Китае за последние годы [Текст] / Го Циньпин // Журнал Уханьской консерватории «Желтые часы». – 2004. – Вып. 2 – С. 96–100
(高秦平.近年来我国长笛音乐理论研究综论[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报),2004(02):96-100).

91. Гуан, Цзяньхуа. Музыкальная антропология: изучение музыки в глобальном культурном горизонте [Текст] / Гуан Цзяньхуа. – Нанкин: издательство Нанкинского университета, 2004 год. – 312 с.
(关建华。音乐人类学：全球文化视野中的音乐研究。南京：南京大学出版社，2004年。312).

92. Гу, Линьцзин. Хэ Шэньци – педагогическое исследование игры на флейте [Текст] / Гу Линьцзин. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2011. – 32 с. (顾林景.何声奇长笛教学研究[D]. 上海音乐学院: 2011. 32).

93. Дай, Цзяфан. Ассимиляция и диссимиляцияе через призму «новой волны» современной китайской музыки [Текст] / Дай Цзяфан // Музыкальные исследования. – 1987. – № 1. – С. 44–55
(戴家芳。中国现代音乐“新浪潮”
视角下的同化与异化//北京：音乐研究，1987年第1期。第44-55页).

94. Дин, Шандэ. Поиски техники сочинения. [Текст] / Дин Шандэ. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1990. – 149 с.
(丁善德。寻找作曲技巧。 上海：上海音乐出版社，1990年。149).

95. Ду, Ясюн. Историю следует помнить. Комментарий к «Русским музыкантам в Китае» Цзо Чжэнгуаня [Текст] / Ду Ясюн // Китайская музыка. – 2018. – Вып. 4. – С. 180–182 (杜亚雄.历史应当记住–评左贞观的《俄罗斯音乐家在中国》 [J]. 中国音乐, 2018(04):180-182).

96. Сунь Цзина, Чжоу Чжуань. Китайский музыкально-исторический справочник [Текст] / Сунь Цзина, Чжоу Чжуань. – Шаньдун: Образование, 1993. – 340 с. (孙继南，周柱铨著。中国音乐通史简编，[M.]. 山东教育出版社 , 1993，340页).

97. Кан Лэй, Вэй Мо. Исследование флейтовых произведений в китайском стиле на примере произведения «Солнечный свет сияет над горой» [Текст] / Кан Лэй, Вэй Мо // Популярная литература и искусство. – 2020. – Вып. 11. – С. 129-130 (阚蕾,文沫.中国风格长笛作品研究–以《阳光照天山》为例[J]. 大众文艺, 020(11):129-130)

98. Ли, Инхай. Музыкальные лады и гармония национальности Хань [Текст] / Ли Инхай. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2001. – 288 с. (李英海。汉族音乐调式与和声。 -上海：上海音乐出版社，2001. 288).

99. Ли, Вэй. Инновационное применение флейты в национальном музыкальном исполнении [Текст] / Ли Вэй // Мир комедии. – 2022. Вып. 8. – С. 34–36. (李嫕.长笛在民族音乐演奏中的创新性应用[J].喜剧世界(下半月), 2022(08):34-36).

100. Ли, Инхай. Наследие и поиски [Текст] / Ли Инхай. – Шанхай: Шанхайскоу музыкальное издательство, 2005. – С. 152–158 (李英海。传承与追寻：李应海中国民族音乐随笔//集。上海：上海音乐出版社，2005年。–152–158页).

101. Ли, Лулу. Создание и распространение западного музыкального инструмента «Китайская любовь» – интерпретация композиции «Умение» для флейты [Текст] / Ли Лулу // Северная музыка. – 2018. – Вып. 38 (07). – С. 27 (李璐璐.西洋乐器“中国情”的创作与传播–

从长笛作品《幽思》 中解读[J].北方音乐,2018,38(07):27).

102. Ли, Сункунь. Теория формирования и развития западных фантазий [Текст] / Ли Сункунь // Художественная рецензия. – 2020. – Вып. 9.– С. 65–67
(李松坤。西方幻想曲的形成与发展理论//音乐评论，2020（09）。 – 第 65-67 页).

103. Ли, Сюэцюань. Развитие искусства флейты [Текст] / Ли Сюэцюань // Музыкальные инструменты. – 2000. – Вып. 4. – С. 55
(李学全.李学全讲长笛 第三讲
长笛艺术的发展(一)[J].乐器,2000(04):55).

104. Ли, Сюэцюань. Ожидание развития отечественной флейтовой музыки [Текст] / Ли Сюэцюань // Музыкальный инструмент. – 2000. Вып. 1. – С.57 (李学全.期盼国产长笛 [J].乐器,2000(01):57).

105. Ли, Сяоди. Религиозная философия в контексте современного музыкального творчества. – Исследование создания Чжао Цзипином «Da Jing» для флейты соло [Текст] / Ли Сяоди // Музыкальное творчество. – 2018. Вып. 10. – С. 171–173 (李晓迪.现代音乐创作语境下的宗教哲理–赵季平长笛独奏曲《大净》创作探探[J].音乐创作,2018(10):171-173).

106. Ли, Сяонуо. Экспрессивность в музыкальном представлении – на примере фантазии, каприччио, рапсодии [Текст] / Ли Сяонуо // Музыкальное искусство. – 2010. – Вып. 4. – С. 76–85
(黎晓诺。音乐表演的表现力–以幻想、随想、
狂想曲为例//音乐艺术（上海音乐学院学报），2010（04）第 76-85 页).

107. Ли, Чже. Исследование флейтовой сольной композиции «Ностальгия» [Текст] / Ли Чже // Северная музыка. – 2020. Вып. 24. – С. 101-103
(李哲.长笛独奏曲《怀念》的研究[J].北方音乐, 2020(24):101-103).

108. Ли, Цзити. Ваш талант пригоден, ваши мысли выдающиеся – анализ

концерта для бамбуковой флейты «Так тоскливо в пустынных горах» Го Вэньцзина: сб. статей [Текст] / Ли Цзити. – Пекин: Народная музыка, 2013. – С. 28-31 (李吉提.尔才必有用 飘然思不群–郭文景的竹笛协奏曲《愁空山》析评[J].人民音乐, 2013(11):28-31).

109. Ли, Цзявэй. Развитие и эволюция барочной флейты и изучение ее исторической ценности [Текст] / Ли Цзявэй. – Ухань: Уханьская консерватория музыки, 2017. – 30 с.
(李佳蔚.巴洛克长笛的发展演变与历史价值研究[D].
武汉音乐学院:2017.30).

110. Ли, Ян. Формирование системного мировоззрения современного исполнителя на флейте [Текст] / Ли Ян. – Муданьцзян: Хэйлунцзянский колледж дошкольного образования.2019. – С. 125–129 (李彦。现代长笛演奏家系统世界观的形成。– 牡丹江：黑龙江幼儿教育学院。2019. 125-129).

111. Ло, Цинь. Исторические исследования и этнографические методы в поэтическом плане музыкальной культуры – историческое повествование и культурное значение эмиграции из Шанхая [Текст] / Ло Цинь // Музыкальное искусство.– 2010. – Вып. 1. – С. 52–71 (洛秦.音乐文化诗学视角中
的历史研究与民族志方法20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”的历史叙事及其文化意义阐释[J].音乐艺术(上海音乐学院学报), 2010(01):52-71).

112. Ло, Чуанькай. Анализ развития и перспектив китайской музыки [Текст] / Ло Чуанькай // Музыкальное искусство. – 1992. – Вып. 1. – С. 56–65 (罗传凯。中国音乐发展与前景分析//音乐艺术. 1992年，第1期。 - 第56 – 65).

113. Лу, Вэй. Проникновение национальной культуры в Западную романтическую музыку [Текст] / Лу Вэй // Голос Желтой реки. – 2019.

Вып. 22. – С. 128–129 (陆玮.刍议西方浪漫主义音乐之中国文化的渗入[J].黄河之声,2019(22):128-129).

114. Лу, Шутинг. Стиль музыки барокко в инструментальных произведениях Георга Филиппа Телемана [Текст] / Лу Шутинг. – Шаньдун: Шаньдунский художественный институт, 2016. – 64с. (路舒婷.乔治·菲利普·泰勒曼器乐作品中的巴洛克音乐风格[D].山东艺术学院:2016.64c).

115. Лу, Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций [Текст] / Лу Шэнсинь // Манускрипт. – 2021. – Вып. 3. Том 14. – С. 537–542
(卢盛新。中国作曲家黄梓和贺绿汀对中西音乐传统综合问题的处理方法//手稿2021。汤姆14。产出3.-第537-542页).

116. Лю, Чэнхуа. Китайская музыка в гуманитарном аспекте [Текст] / Лю Чэнхуа. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2002. – 295 с. (刘成华。人文方面的中国音乐。上海：上海音乐出版社，2002年295).

117. Лю, Лунь. Исследование по развитию образования в искусстве флейты в Китае [Текст] / Лю Лунь // Северная музыка. – 2015. – Вып. 35 (22). – С. 159–177 (刘赟,远方.长笛艺术本土化教育发展研究[J].北方音乐, 2015, 35(22):159–177).

118. Лян, Маочунь. Китайская музыка нашего времени (1949 – 1989) [Текст] / Лян Маочунь. – Шахай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 292 с. (梁茂春。《中国现代音乐》–上海音乐学院出版社，2004年。292).

119. Лян, Маочунь. Чего не хватает в китайской современной музыке? Заметки о современной музыке [Текст] / Лян Маочунь // Исследования в области музыки. – 2004. – Вып. 1. – С. 54-56
(梁茂春。中国当代音乐缺少什么？ 当代音乐笔记
北京：音乐研究，2004，第 1 期。- 第 54-56 页).

120. Лян, Маочунь. Дорога китаизации симфонической музыки – сорокалетняя история создания китайской современной оркестровой музыки [Текст] / Лян Маочунь // Вестник Сианьской консерватории «Симфония». – 1991. – Вып. 1. – С. 25–32 (梁茂春。交响乐中国化之路 – 中国现代管弦乐创作四十年//西安：交响乐–
西安音乐学院学报，1991年，第1期-第25-32页).

121. Мао, Лэй. О национальных особенностях современной флейты в произведении «Сяо и барабан на закате» [Текст] / Мао Лэй // Звуки Хуанхэ. – 2021. Вып. 18. – С. 144-146. (茅蕾. 从《夕阳箫鼓》谈当代长笛的民族化发展 [J].黄河之声,2021(18):144-146).

122. Молодые композиторы. Запись менталитета изучения современной китайской музыки // Первый фестиваль композиторов. – 1986. – Вып. 4. С. 39-45(青年作曲家中国现代音乐研究心态录–部分青年作曲家参加“第一届作曲家音乐节”作品展 [J], 1986(04):39-45).

123. Первый лауреат IX Международного конкурса флейтистов в Кобе Юй Ён // Народная музыка. – 2017. – Вып. 10. – С. 98 (于渊。第九届神户国际长笛比赛第一名获得者 于渊[J].人民音乐, 2017(10):98).

124. Рен, Ян. Сравнительное изучение китайского и русского флейтового искусства [Текст] / Рен Ян // Северная музыка. – 2017. Вып. 37 (16). – С. 255 (任灏.中俄长笛艺术对比研究[J].北方音乐,2017,37(16):255).

125. Сунь, Ганпин. Состояние музыкального образования для флейты и национализация ее искусства [Текст] / Сунь Ганпин // Современная музыка. – 2019. – Вып. 11. – С. 162–163 (孙刚平. 长笛音乐教育现状及其艺术的民族化 [J].当代音乐,2019(11):162-163).

126. Цинь, Тонг. Самый ранний китайский оркестр [Текст] / Цинь Тонг // 2018. № 2. – 23 с. (琴童,中国最早的管弦乐队[J].2018(02):23).

127. Сан, Тон. Краткий очерк особенностей музыкальных произведений композитора Дин Шаньдэ [Текст] / Сан Тон // Вестник Центральной консерватории. – 2001. – Вып. 4. – С. 21–34 (圣顿。作曲家丁善德音乐作品特点 简述//中央音乐学院学报。 2001 年， 第 4 期21-34).

128. Се, Тяньцзи. Особенности стилистики начального периода творчества Хэ Лутина и его историческое значение [Текст] / Се Тяньцзи. – Пекин: Культура и искусство, 1987. – 47 с. (谢天基。贺绿汀创作初期文体特征及其历史意义。北京：文化艺术出版社，1987年。47).

129. Словарь китайской музыки. – Пекин: Народная музыка, 1992. – 842 с. (中国音乐辞典。 北京：人民音乐出版社，1992。842 页).

130. Сунь, Ди. Исследование художественного стиля и исполнительского мастерства «Танцевальной поэмы» для флейты Хуан Аньлуня: магистерская диссертация [Текст] / Сунь Ди. – Цзянсу, 2013. – 28 с. (孙迪.黄安伦长笛独奏曲《舞诗》艺术风格与演奏技法探究[D].江苏师范大学:2013.28).

131. Сун, Чжэндун. Исследование развития обучения игре на китайской флейте [Текст] / Сун Чжэндун // Современная музыка. – 2022. – №1. – С. 26-28 (宋正东.中国长笛教育发展探索[J].当代音乐, 2022(01):26-28).

132. Сун, Шэнь. Словарь шедевров китайской и зарубежной музыки [Текст] / Сун Шэнь. – Пекин: Культура и искусство, 1997. – 281 с. (宋深。中外音乐名著辞典． - 北京：《文化艺术》出版社，1997. - 281 页).

133. Сунь, Цзинан. Знаменитые музыкальные произведения Китая и зарубежья [Текст] / Сунь Цзинан. – Шаньдун: Воспитание, 1985. – 813 с. (孙继南。中外著名音乐作品。 - 山东：教育出版社，1985. - 813 页).

134. Сюй, Гэ. Обзор флейтового произведения Франсуа Борна «Фантазия

Кармен» [Текст] / Сюй Гэ // Журнал Гуйянского колледжа. – 2012. – Вып. 7 (06) – С. 100–105
(徐戈。评弗朗索瓦·伯恩长笛作品《卡门的幻想》//贵阳学院学报（社会科学版），2012，7（06）。100-105页).

135. Сюй, Хайлинь, Ли Цзити. История и эстетика музыки Китая [Текст] / Сюй Хайлинь, Ли Цзити. – Пекин: Издательство Китайского Народного Университета, 1999. – 348 с.
(徐海林、李子婷。中国音乐的历史与美学。北京：中国人民大学出版社，1999年。348).

136. Сюй, Чуньчжу. Смотрите, как китайская флейтовая музыка выходит на мировой уровень из произведений Фан Динхао: магистерская дисс. [Текст] / Сюй Чуньчжу – Шанхай, 2019. – 19 с.
(徐春竹.从方定昊作品看中国长笛音乐 如何走向世界 [D]. 上海音乐学院:2019.19页).

137. Сан, Сиюань. Тематические тектонические исследования в китайских симфонических музыкальных произведениях XX века [Текст] / Сан Сиюань. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2005. – 34 с. (相西源。20世纪中国交响音乐作品中的主题构造形态研究[D].上海音乐学院, 2005.34).

138. Сян, Чжаонянь. История развития флейты и основные моменты конструкции инструмента [Текст] / Сян Чжаонянь // Журнал Сианьской консерватории. – 2012. Вып. 6. – С. 35–37
(向兆年.长笛发展的历史沿革与乐思衍展撷要 [J].齐鲁艺苑, 2012(06):35-37).

139. Сяо, Юмэй. Общее музыкознание [Текст] / Сяо Юмэй // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. Т. 1. – С. 215–342 (萧友梅。

音乐学概论//萧玉梅全集/合唱。陈灵群、罗钦。—上海：
上海音乐学院出版社，2004年。第1卷–215-342页).

140. Сяо, Юмэй. Очерки развития китайских и западных ладов [Текст] / Сяо Юмэй // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. - Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. Т. 1. – С. 343–363
(萧友梅。中西模式发展随笔//萧玉梅全集/comp.陈灵群、罗钦。 –
上海：上海音乐学院出版社，2004年。第1卷343-363).

141. Тье, Ди. О становлении и развитии флейты в эпоху романтизма: Магистерская дис. [Текст] / Тье Ди. – Ланчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2010. – 58 с. (铁笛。论浪漫主义时代长笛的形成与发展/硕士论文. - 西北师范大学, 2010 - 58 页).

142. У, Хайхуа. Изучение техники исполнения на флейте для адаптации китайских народных песен — на примере «В маленькой реке течет вода» [Текст] / У Хайхуа // Журнал Хунаньского института науки и техники. – 2012. – Вып 33 (02). – С. 197–199
(吴海华.中国民歌改编长笛曲演奏技法探析–
以《小河淌水》为例[J].湖南科技学院学报,2012,33(02):197-199).

143. У, Ханлин. Развитие музыкального искусства и преподавания игры на флейте в Китае [Текст] / У Ханлин // Массовая литература. – 2017. – Вып. 24. – С. 181–182.
武罕丽.长笛中国乐曲演奏艺术及教学发展[J].大众文艺, 2017 (24): 181-182。

144. Хэ, Шэньцзинь. Сборник произведений китайской флейты Фан Динхао [Текст] / Хэ Шэньцзинь. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2008 г. – 230 с. (何声奇。方定浩中国长笛作品集。 -
上海：上海音乐学院，2008 - 230 页).

145. Фань, Цзуинь. Китайская многоголосная народная музыка и западная современная музыка [Текст] / Фань Цзуинь // Китайское музыковедение. – 1987. Вып. 2. – С. 105–113. (范祖寅。中国复调民间音乐与西方现代音乐 // 北京：中国音乐学，1987，第 2 期 - 第 105-113 页).

146. Фэн, Вэньцин. Вестернизация в процессе современного обмена между Китаем и Европой – критика «европеизации музыки» и «теории относительности культурных ценностей» [Текст] / Фэн Вэньцин // Китайская музыковедение. – 1997. – Вып. 2. – С. 55–74 (冯文清。当代中欧音乐交流过程中的西化 – “音乐欧化”批判与“文化价值相对论”的传播//北京 ：中国音乐学，1997年第2期。第55-74页).

147. Фэн, Гуанюй. В третий раз обсуждение горячих вопросов в китайской музыке 20-го века [Текст] / Фэн Гуанюй // Исследование в области музыки. – 1999. – Вып. 2. – С. 3–14 (冯光裕。第三次讨论20世纪中国音乐热点问题。 - 北京: 音乐领域研究, 1999 No. 2. -3–14).

148. Хуан, Хайся. Ван Юнсинь: Сильная флейта и звук [Текст] / Хуан Хайся // Шэньчжоу. – 2015. – Вып. 19. – С. 42-45 (黄海霞.王永新:长笛情浓,润物有声 [J]. 神州,2015(19):42-45).

149. Хуан, Ихан. Сравнение Тайваня и материковой части Китая: Десять лет развития флейты: магист. дисс. [Текст] / Хуан Ихан. – Шанхай, 2016. – 23 с. (黄弈涵.台湾与大陆近十年长笛发展之比较[D].上海音乐学院: 2016.23)

150. Ху, Ципин. Исследование китайской традиционной культуры гуаньлюй [Текст] / Ху Ципин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 425 с. (胡启平。中国传统文化观礼研究。 - 上海, 2003. - 425 页).

151. Хэ, Лютин. Избранные музыкальные произведения Хэ Лютина [Текст] / Хэ Лютин. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1981. – 324 с. (贺绿汀。贺绿汀音乐文选。上海：上海音乐出版社，1981年。324).

152. Хань, Вэй. Музыкальная специализация колледжей для обучения флейте [Текст] / Хань Вэй // Современная музыка. – 2021. – Вып. 2. – С. 57-59 (韩薇.高校音乐专业长笛教学探索[J].当代音乐,2021(02):57-59).

153. Цзинь, Сяо. Сяо Юмэй и современное китайское музыкальное образование [Текст] / Цзинь Сяо. – Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 2003. – 191 с. (金桥. 萧友梅与中国近代音乐教育[D]. 上海音乐学院, 2003. 191页).

154. Цзюй, Цихун. Критический очерк музыки нашего времени [Текст] / Цзюй Цихун. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2002. – 401 с. (鞠启红。关于我们时代音乐的评论文章。上海：上海音乐出版社，2002. 401页).

155. Цзюй, Цихун. История и реальность изучения современной музыки [Текст] / Цзюй Цихун // Музыкальное исследование. – 2005 – Вып. 1. – С. 58–66 (鞠启红。当代音乐研究的历史与现实。 - 北京: 音乐研究, 2005, 1. 58-66)。

156. Цзян, Нин. Траектория развития и историческое наследие преподавания игры на флейте в Парижской консерватории [Текст] / Цзян Нин. – Шанхайская консерватория, 2010. 29 с. (姜姁宁. 巴黎音乐学院长笛教学发展轨迹及历史传承 D].上海音乐学院,2010.29).

157. Цао, Цзин. Состояние и новые тенденции развития флейтового искусства в Китае [Текст] / Цао Цзин // Художник. – 2022. – Вып. 12. – С. 67-69 (曹婧.我国长笛艺术的现状和发展新趋势[J].艺术家, 2022(12): 67–69).

158. Цинь, Сюнь. Размышления о современном состоянии преподавания игры на флейте [Текст] / Цинь Сюнь // Звездное море. – 2007. – Вып. 1. –

C. 90-91 (秦迅.比较之后的反思–对长笛教学现状的思考[J]. 星海音乐学院学报, 2007(01):90-91).

159. Цзюй, Цихун. История и реальность изучения современной музыки [Текст] / Цзюй Цихун // Музыкальное исследование. – 2005. – Вып. 1. – С. 58–66 (鞠启红。当代音乐研究的历史与现实。 - 北京: 音乐研究, 2005 (01): 58-66).
160. Цзи, Цзусинь. Обсуждение стиля во флейтовой музыке Моцарта [Текст] / Цзи Цзусинь. – Пекин: Центральная консерватория музыки, 2010. – 16 с. (姬祖昕. 从莫扎特长笛作品浅谈莫扎特音乐风格 [D].中央音乐学院, 2010. 16).
161. Цзюй, Цихун. Критический очерк музыки нашего времени [Текст] / Цзюй Цихун. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2002. – 401 с. (鞠启红。关于我们时代音乐的评论文章。– 上海：上海音乐出版社，2002. - 401页).
162. Цзян, Чэнь. Развитие французской школы игры на флейте [Текст] / Цзян Чэнь // Художественное образование. – 2014. – № 1. – С. 104–105 (江辰。法国长笛演奏流派的发展//艺术教育（北京）。 2014. 第 1 期 - 第 104–105 页).
163. Цзян, Чэньнин. Траектория развития и историческое наследие преподавания игры на флейте в Парижской консерватории [Текст] / Цзян Чэньнин. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2010. – 29 с. (姜妁宁. 巴黎音乐学院长笛教学发展轨迹及历史传承 [D].上海音乐学院, 2010.29).
164. Цянь, Жун. Китайская традиционная музыка в аспектах эстетики и конфуцианства [Текст] / Цянь Жун // Вестник Центральной консерватории. – 1997. – Вып. 4. – С. 231–243 (钱容。中国传统音乐美学与儒学//中央音乐学院学报。 1997 年，第 4 期231-243).

165. Цянь, Ренкан, Цянь Ипин. Курс анализа музыкальных произведений Китая [Текст] / Цянь Ренкан, Цянь Ипин. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2001. – 260 с. (钱仁康，钱亦平，中国艺术教育大系-音乐卷-音乐作品分析教程[M]. 上海音乐出版社 2001，260页).

166. Хуан, Юн. Делани Ч. Руководство для учителей флейты. Вып. 1 [Текст] / Хуан Юн // Журнал Синхайской консерватории. – 1987. – Вып. 4. – С. 55-56. (黄勇.查尔斯·迪兰尼,长笛教师指南(一)[J]. 星海音乐学院学报,1987(04):55-56)

167. Чэн, Нан. Полет звука флейты, полет песни о земле: магист. дисс. [Текст] / Чэн Нан. – Сианьская консерватория, 2009. – 21с. (程楠.一声长笛百世传– 大地飞歌论长短[D].西安音乐学院:2009.21页).

168. Чэнь, Цзяхе. Анализ исполнения произведения для флейты «Сяо барабан на закате»: магист. дисс. [Текст] / Чэнь Цзяхе – Яньбяньский университет: 2019. – 28 с. (陈嘉禾.长笛作品《夕阳箫鼓》演奏分析[D]. 延边大学:2019.28)。

169. Чэнь, Бяньи. Введение к «Всеобщей истории китайской музыки» [Текст] / Чэнь Бяньи. – Ухань: Издательство Синаньского университета, 2004. – 241с. (陈边–《中国音乐通史》导论– 武汉：思南大学出版社，2004年。-241页).

170. Чжан, Бин. Музыкальное творчество Дин Шаньдэ [Текст] / Чжан Бин. – Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1986. – 373 с.. 张斌。丁善德的音乐创作。上海：上海音乐出版社，1986年。– 373页。

171. Чжан, Бин. Духовые инструменты в эпохи Средневековья и Возрождения [Текст] / Чжан Бин // Желтый колокол. – 2006. – Вып. 4. – С. 44–48 (张斌。中世纪和文艺复兴时期的管乐器。黄钟。《武汉音乐学院学报》，2006年第4期。第44-48页).

172. Чжу, Цзи. Тайцзицюань и игра на флейте [Текст] / Чжу Цзи // Музыкальный поиск: журнал Сычуаньской консерватории. – 2006. Вып. 1. – С. 64-67 (朱骥.太极拳与长笛演奏[J].音乐探索(四川音乐学院学报), 2006(01):64-67).

173. Чжан, Мэньюй. Исследование флейтового искусства Хан Голяна: магист. дис. [Текст] / Чжан Мэньюй. – Чжэнчжоуский университет, 2019. – 35 с. (张梦雨.韩国良长笛艺术研究[D].郑州大学:2019.35页).

174. Чжан, Бин. Музыкальное творчество Дин Шаньдэ [Текст] / Чжан Бин. – Шанхай: Шанхайская музыка, 1986. – 373 с. (张斌。丁善德的音乐创作。 上海：上海音乐出版社，1986年。373页).

175. Чжао, Цзин. Исследование тенденций создания произведений флейты в новый период [Текст] / Чжао Цзин // Художественное образование. – 2021. Вып. 2. – С. 89–92 (赵婧. 新时期长笛作品的创作趋势研究[J].艺术教育, 2021(02):89-92).

176. Чжоу Лун стал лауреатом 5-го Международного сочинительского конкурса // Народный музыкальный конкурс. – 1991. – Вып. 4. – С. 44 (周龙获法国第五届国际作曲首奖[J].人民音乐比赛,1991(04):44).

177. Чжан, Чжихуа. Развитие и трансформация флейты [Текст] / Чжан Чжихуа // Музыка и искусство. – 1984. – Вып. 3. – С. 76-79 (张志华.长笛的发展与变革[J].音乐艺术, 1984(03): 76-79).

178. Чжао, Дунмэй. Наследование и инновация высокозвуковых элементов традиционной китайской музыки в современном музыкальном творчестве: магистр. дисс. [Текст] / Чжао Дунмэй. – Пекин: Китайская консерватория, 2012. – 40 с. (赵冬梅. 中国传统音乐的音高元素在现代音乐创作中的继承与创新[D].中国音乐学院, 2012.40).

179. Чжао, Цзяци. Влияние французского жанра флейты на игру и развитие флейты в нашей стране [Текст] / Чжао Цзяци // Писатель, Небо и Земля.

– 2020. – Вып. 2. – С. 162-163 (赵嘉琦.法国长笛流派对我国长笛演奏和发展的影响 [J].作家天地, 2020(02):162-163).

180. Чжоу, Цзяинь. О влиянии французской школы флейты на игру на флейте в Китае: магистр. дис. [Текст] / Чжоу Цзяинь. – Шанхайская консерватория, 2005. – 21 с. (周佳音.论法国长笛学派对我国长笛演奏的影响[D].上海音乐学院:2005. 21).

181. Чжу, Сюэмин. Исследование развития флейтового образования в Шанхайской консерватории (1927-2007): магистр. дисс. [Текст] / Чжу Сюэмин. – Шанхайская консерватория, 2010. – 47 с. (朱学敏. 上海音乐学院长笛教育发展研究 （1927-2007）[D]. 上海音乐学院: 2010.47页).

182. Цзян, Цзунхао. Анализ навыков игры на виолончели в «Вокализе» Рахманинова [Текст] / Цзян Цзунхао // Yihai. – 2020. – Вып. 12. – С. 54-58 (江俊豪.拉赫玛尼诺夫《练声曲》大提琴演奏技巧分析[J]. 艺海,2020(12):54-58).

183. Чжу Цзылу, Юань Цзюань. Разнообразие тембров и приемов исполнительской выразительности русского романтизма (на примере «Вокализа» Рахманинова) [Текст] / Чжу Цзылу, Юань Цзюань // Песня Желтой реки. – 2022. – Вып. 1. – С. 150–152 (朱子璐，袁泉。俄罗斯浪漫主义在听觉上的多样音色及其表达规律，（以拉赫玛尼诺夫的练声曲为例）//黄河之声。 2022. 第 1 期 - 第 150-152 页).

184. Чжу, Шижуй. Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке [Текст] / Чжу Шижуй. – Пекин: Народная музыка, 1992. – 187 с. (朱世瑞。中国音乐复调思维的形成与发展。北京：人民音乐出版社，1992年。–187页).

185. Чэнь, Бяньи. Введение к «Всеобщей истории китайской музыки» [Текст] / Чэнь Бяньи. – Ухань: Издательство Синаньского университета, 2004. – 241с. (陈边–《中国音乐通史》导论– 武汉：思南大学出版社，2004年。-241页).

186. Чэнь, Инши. Краткая история китайской музыки [Текст] / Чэнь Инши. – Пекин: Высшее образование, 2008. – 407 с. (陈聆群 ,陈应时。中国音乐简史。–北京：高等教育出版社，2008年。407).

187. Чэнь, Хундо. Об эволюции камерной музыки в Китае в 1980-х годах [Текст] / Чэнь Хундо // Центральный музыкальный журнал. – 2021. – Вып. 2 – С. 3-17（陈鸿铎.论20世纪80 年代因为中国室内乐创作之演变[J]. 中央音乐 学报,2021(02):3-17).

188. Чэнь, Яньчжэнь. Анализ развития флейты [Текст] / Чэнь Яньчжэнь // Journal of Jiamusi Professional Institute. – 2018. – Вып. 10. – С. 313–314 (陈俪臻. 长笛的发展历程分析[J].佳木斯职业学院学报, 2018(10):313-314).

189. Чен Линцюнь, Чен Инши. Чтение «Сборника всеобщей истории китайской музыки» [Текст] / Чен Линцюнь, Чен Инши // Китайская музыка. – 1992. – Вып. 2. – С. 59-60 (陈聆群 ,陈应时.读《中国音乐通史简编》[J].中国音乐,1992(02):59-60).

190. Ши, Сяоши. Краткая история развития флейты [Текст] / Ши Сяоши // Музыкальное пространство и время. – 2012. – Вып. 3. – С. 70-73 (施晓诗. 长笛发展史略[J].音乐时空(理论版),2012(03):70-73).

191. Юань, Юань. О преподавании игры на флейте в университете: Дис. ... д-ра иск-ния [Текст] / Юань Юань. – Шанхайская консерватория, 2011. – 40 с. (袁苑. 论大学专业长笛教学 [D].上海音乐学院:2011.40页).

192. Юй, Данцин. Аромат почвы, этнические корни музыки Тан Мицзы [Текст] / Юй Данцин // Меломан. – 2011. – Вып. 11. – С. 16–17

(余丹清.泥土的芳香, 谭蜜子音乐的民族之根[J].音乐爱好者,2011(11):16-17.1.101).

193. Юэ, Синь. Антология китайских песен для флейты [Текст] / Юэ Синь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. – 163 с. (岳（乐）新. 中国长笛曲选[M]人民音乐出版社，2005，163).

194. Юэ, Синь. Исследование музыкальных произведений для флейты в Китае [Текст] / Юэ Синь // Сочинение музыки. – 2006. Вып. 2. – С. 88–95. (岳（乐）新. 中国长笛音乐作品创作研究[J].音乐创作,2006(02):88-95)

195. Янь, Лин. Текущая ситуация и размышления об обучении игре на флейте в городе Ухане: Дис. ... д-ра иск-ния [Текст] / Янь Лин. – Шанхайская консерватория, 2012. – 29 с. (严玲. 武汉市长笛教育的现状及思考[D].上海音乐学院,2012.29).

196. Ян, Линьюн. Сочетание современных техник с национальной музыкой [Текст] / Ян Линьюн // Желтый колокол. – 2002. – № 4. – С. 38–45 (杨林永。 现代技法与民族音乐的结合//黄钟。2002年，第4号。-第38–45页).

197. Ян, Ситин. Адаптация эстетического смысла — на примере «Флейта пастушка» Ли Хуанчжи [Текст] / Ян Ситин // Журнал Шэньянской консерватории. – 2013. –Вып. 31 (02). – С. 36-4 (杨曦婷.改编的审美意味–以李焕之改编的《牧童短笛》为例[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2013,31(02):36-43).

На других иностранных языках

198. Bernard Pierreuse. Flute Litterature. // Musicales Transatlantiques. – Paris, 1982. – 670 p.

199. Bruce Bohle. The International Cyclopedia of Music and Musicians. – Dodd, Mead & Company, Inc. – 1975. – 2511 p.

200. Chen, Jia He. Flute Work «The Sunset Ode Drum» Performance Skills//Master`s Thesis. Yan Bian University, 2019. –17 p.
201. Chen Z. R. The Western flute in China: History, pedagogy, and new trends [M]. University of Washington, 2009. – 572 p.
202. Chen Y. Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews [Doctoral dissertation, Ohio State University]. Ohio LINK Electronic Theses and Dissertations Center. 2022. – 86 p.
203. China and Christianity: Burdened Passed, Hopeful Future / ed. by S. Uhalley, Xiaoxin Wu. – San Francisco: Routledge, 2015. – 520 p.
204. Green E., Lei Liang. China and the West: the Birth of a New Music. – LA: University of California, 2007. – 637 p.
205. James J Pellerite. A Handbook of Literature for the Flute. – Zalo 1978. – 408 p.
206. Leonardo Lorenzo. My Complete Story of the Flute. – Citadel Press 1951. – xvi, 493 p. illus., ports., music.
207. Kartomi M. J. On concepts and classifications of musical instruments [M]. University of Chicago Press, 1990. – xix, 329 pp., ill., figures, bibliography, glossary, index.
208. Musique pour Flute. – Alphonse Leduc 1991. – 512 p.
209. Music in the Age of Confucius / ed. Jenny F. So. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2000. – 152 p.
210. Pierre Yves Artaud. La Flute. – DOREMI Music Publishing Co. Ltd. – 95 p.
211. Pfeifer E. Zoon on period flute plays eloquent Bach // The Boston Globe. 2002. 5 May. – 1p.
212. Powell A. The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p.
213. Smith S. Eastern and Western aesthetics and influences in the twenty-first century flute concerti of Chinese-born American composers[M]. The Florida State University, 2012. – 108 p.

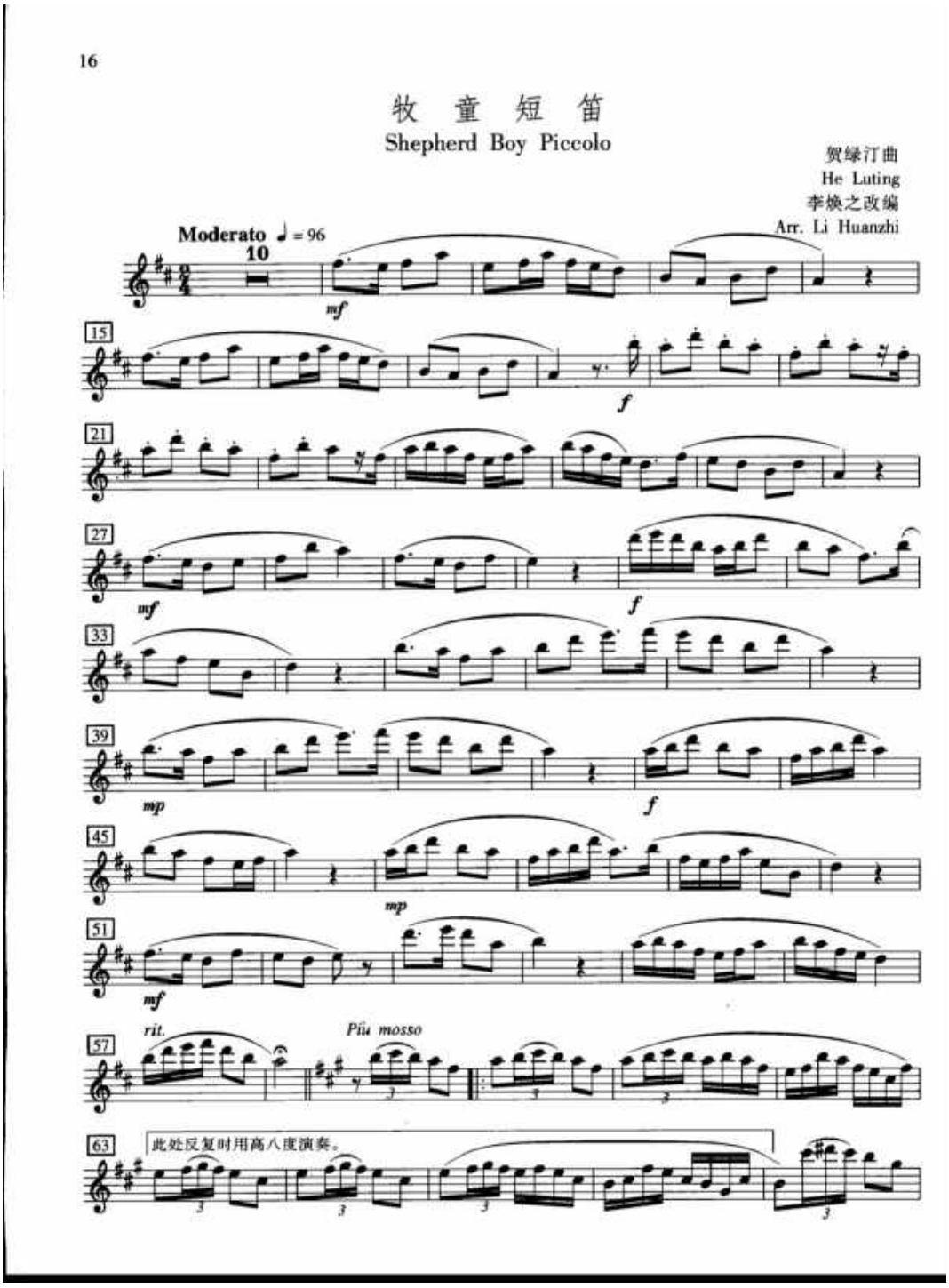
214. Yang Xiting. The Aesthetic Conception of Adaptation-On «Cowboy's Bamboo Flute» Adapted by Li Huanzhi // Новое звучание (Журнал Шэньянской консерватории), 2013, 31 (02). – С. 36–43.
215. Wang ChunYa. Analysis of Works and Performance of Flute《Fantasia Zhuang-Jin》// Master`s Thesis. Xinjiang Pedagogical University, 2022. – 23 p.
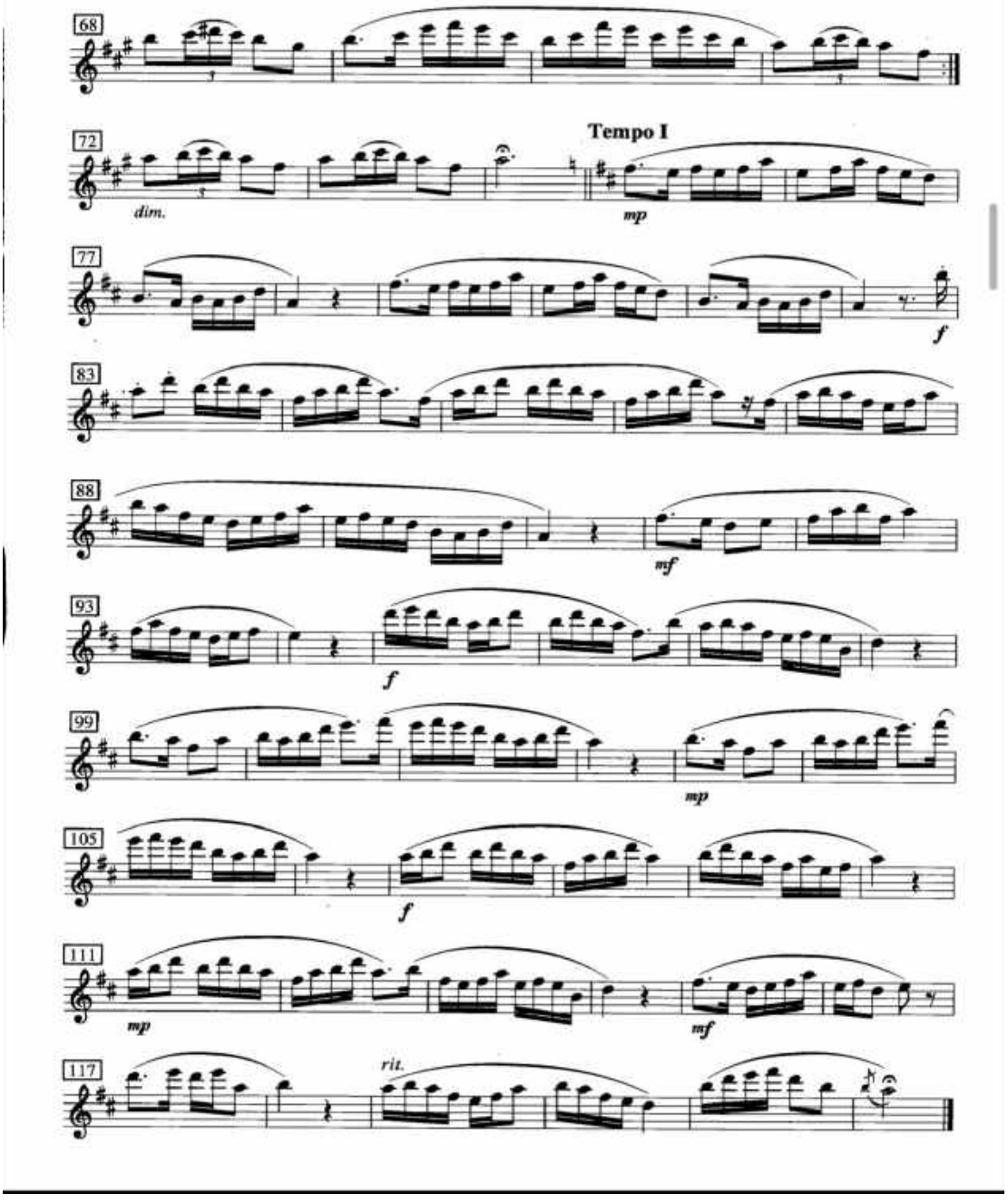
ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Нотные примеры

Пример 1.
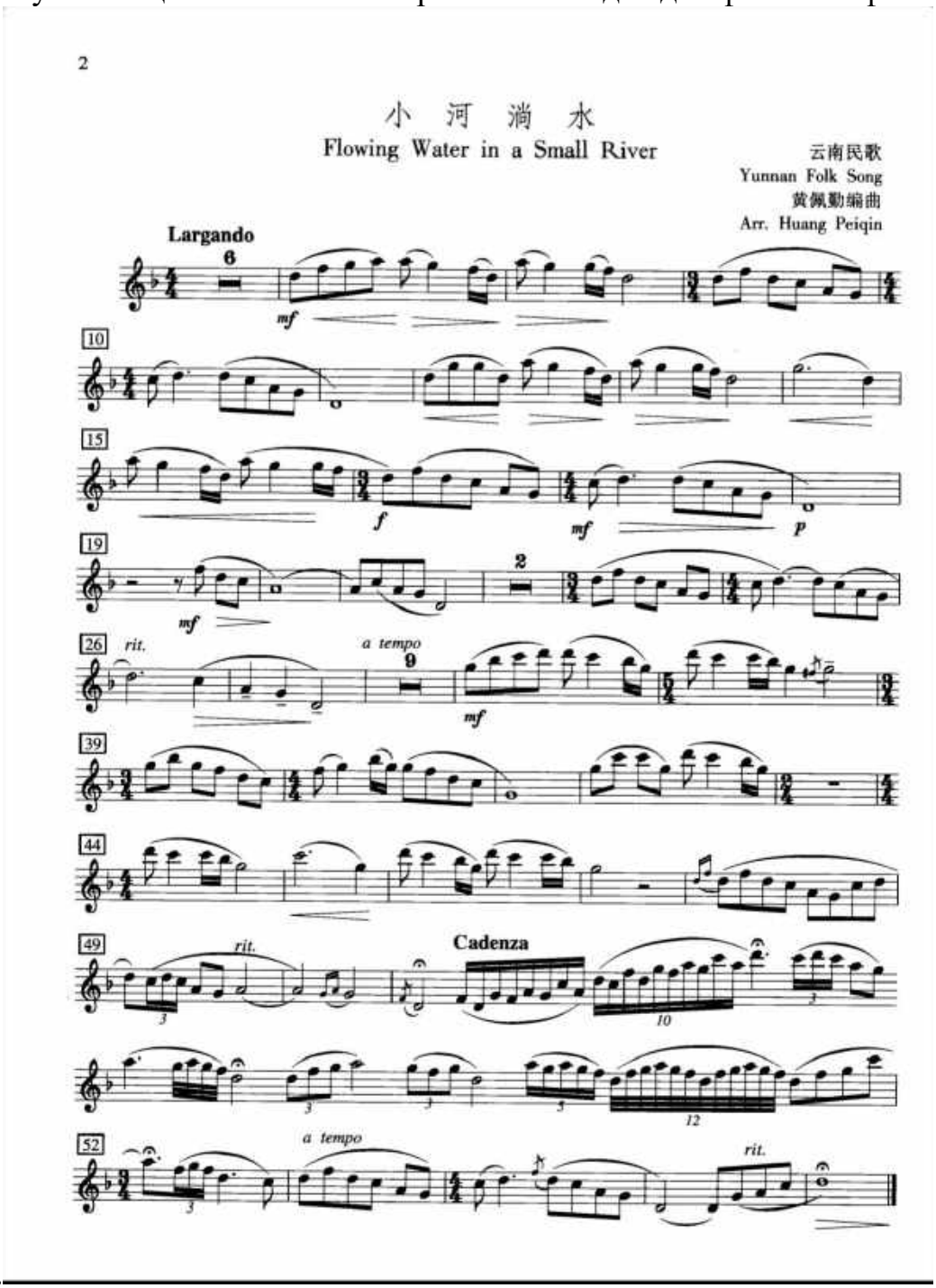
Хэ Лютин. «Флейта пастушка» для флейты соло
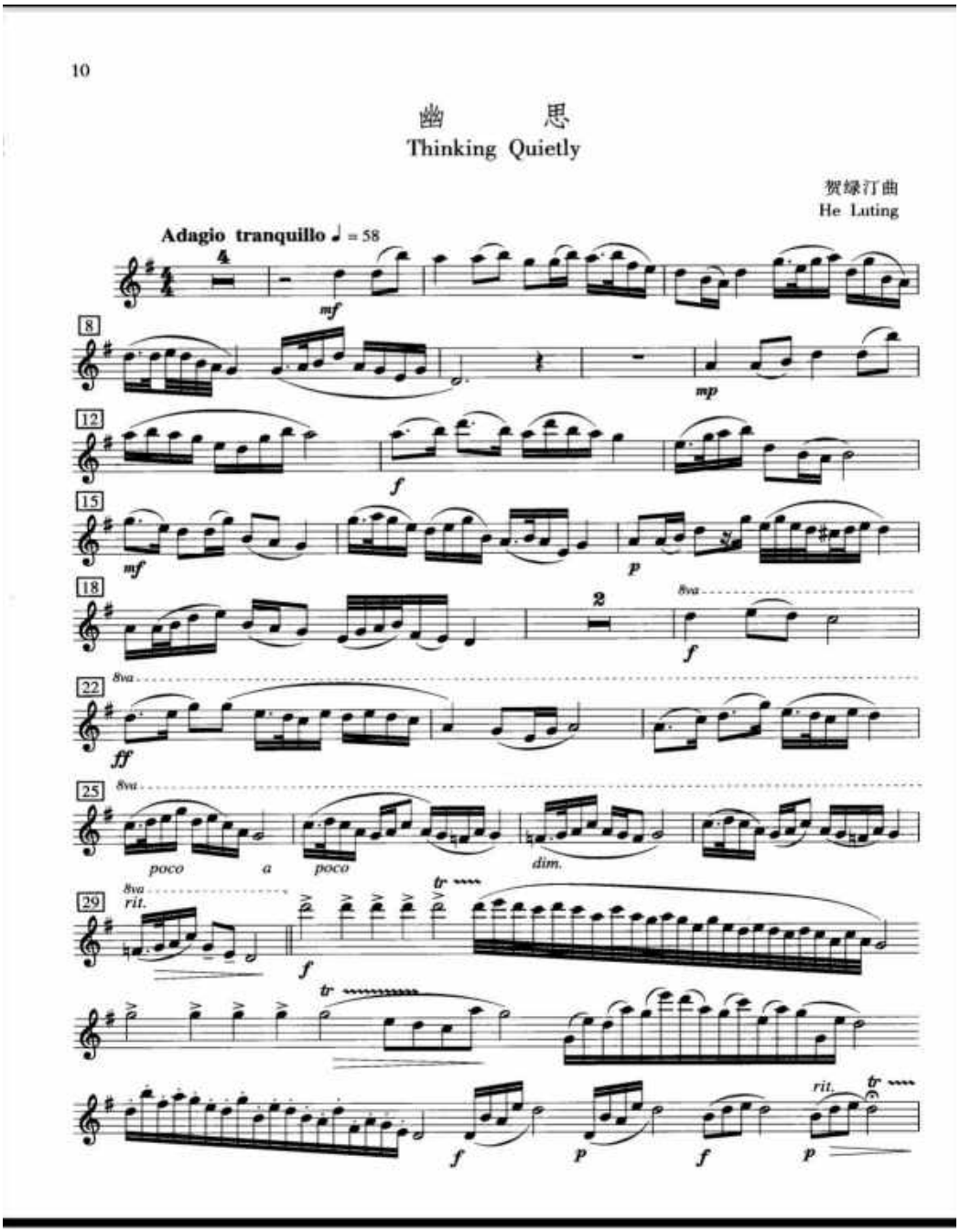



68
72
Tempo I
dim.
mp
77
f
83
88
mf
93
f
99
mp
105
f
111
mp
mf
117
rit.
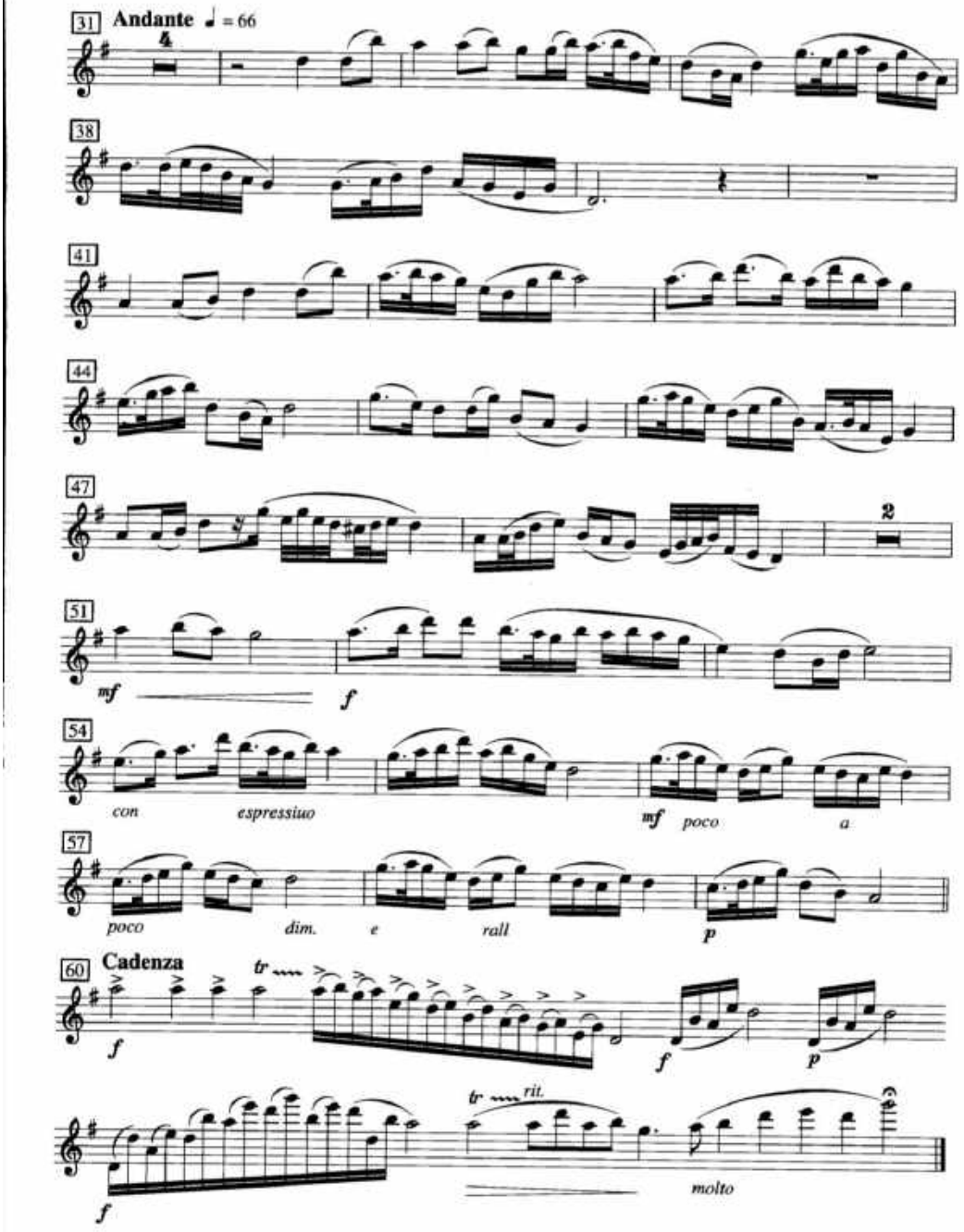
Пример 2.

Хуан Пейцин «В маленькой реке течет вода» для флейты и фп.
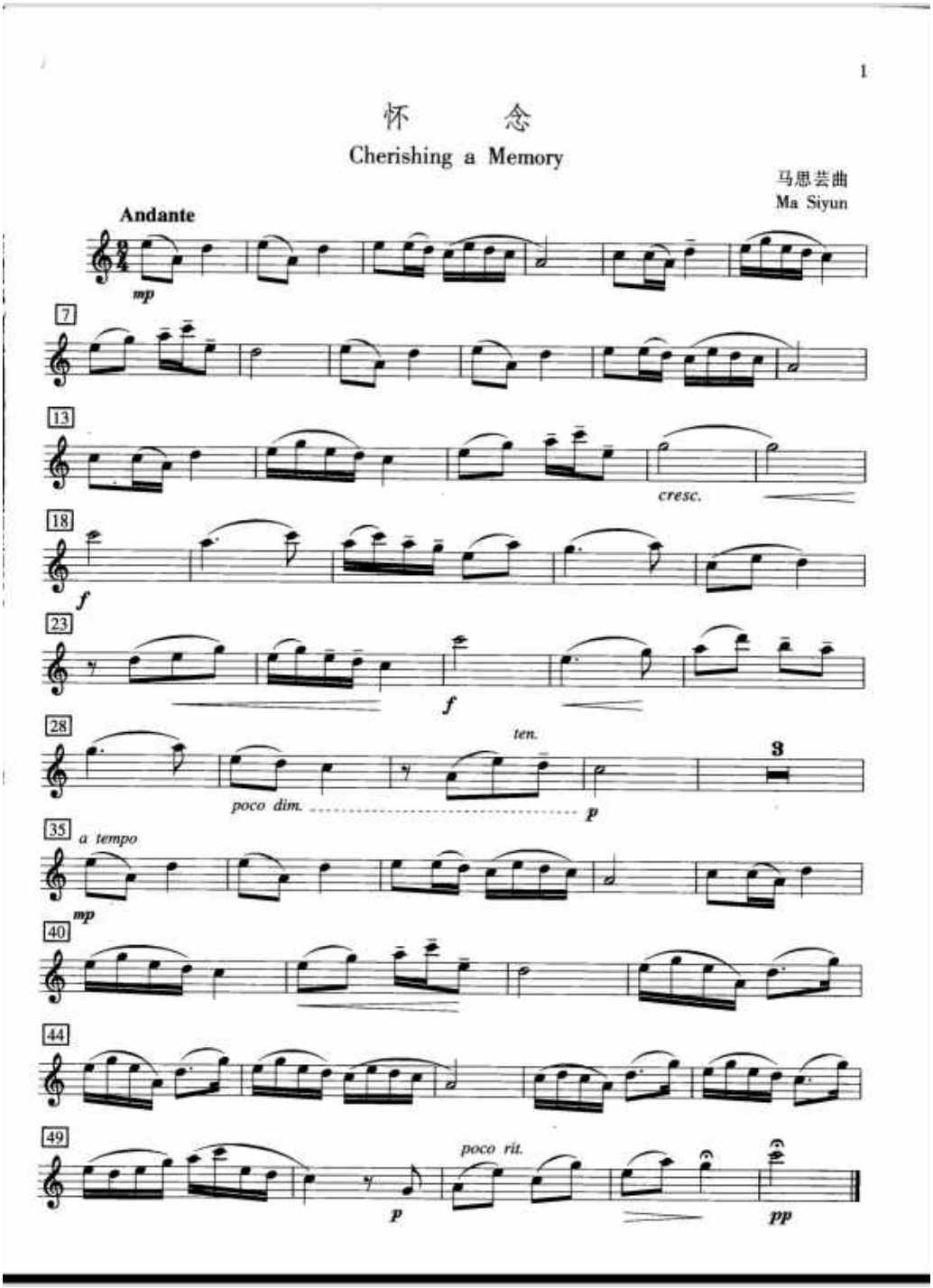


Пример 3. Хэ Лютин. «You si» для флейты и фп.
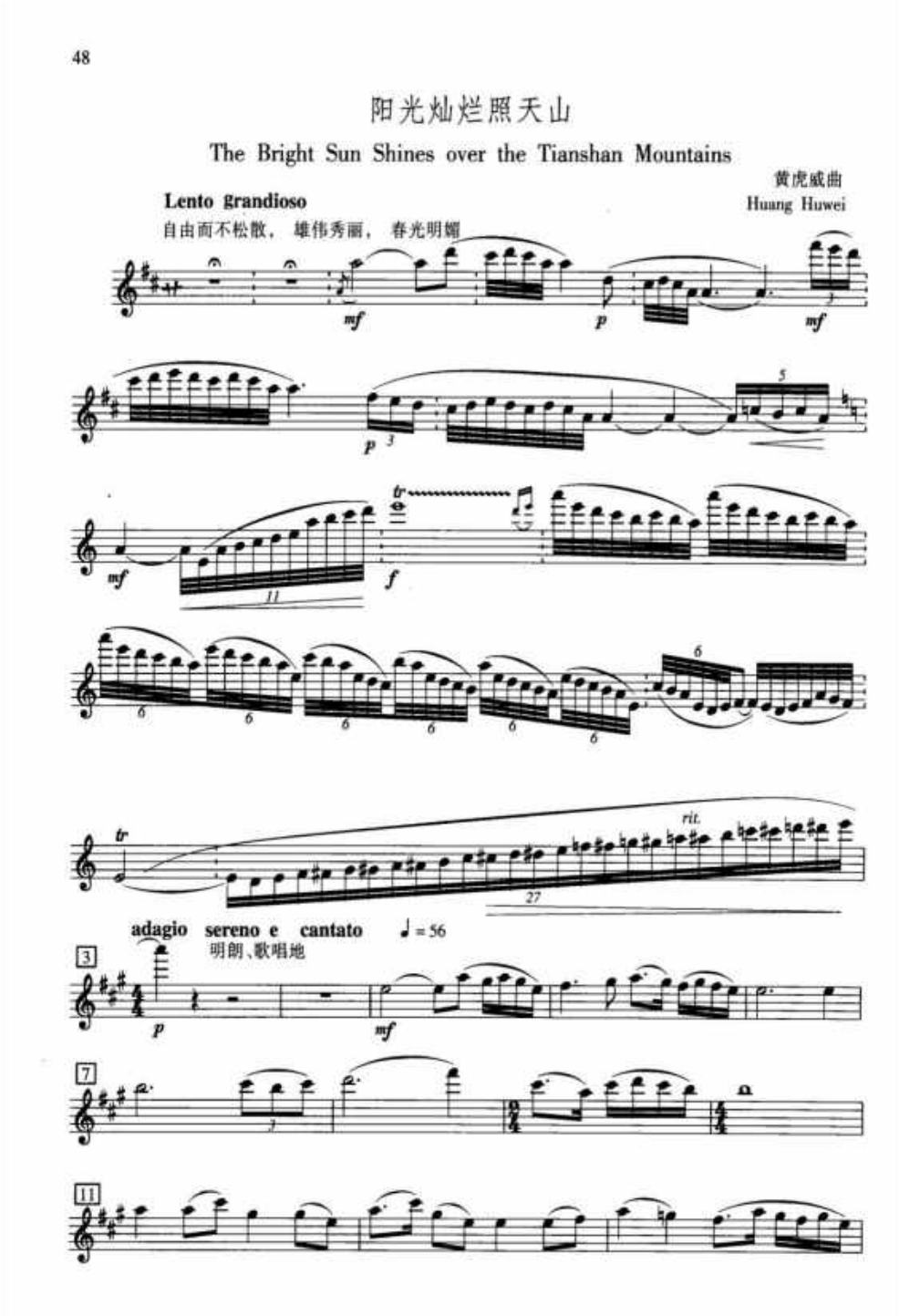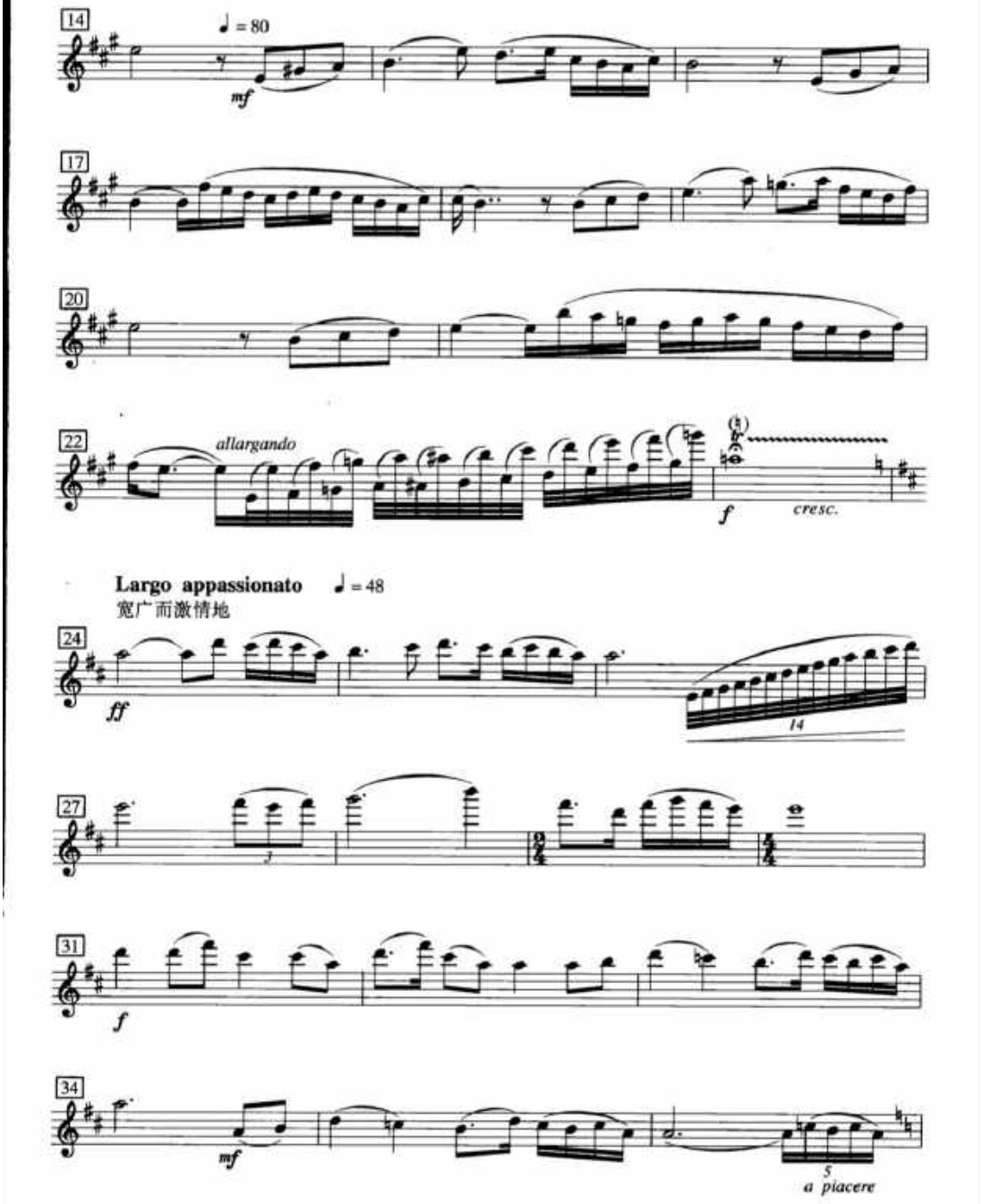



31 Andante ♩ = 66
38
41
44
47
2
51
mf
f
54
con espressiuo
mf poco a
57
poco dim. e rall
p
60 Cadenza
tr
f
f
p
tr rit.
molto
f

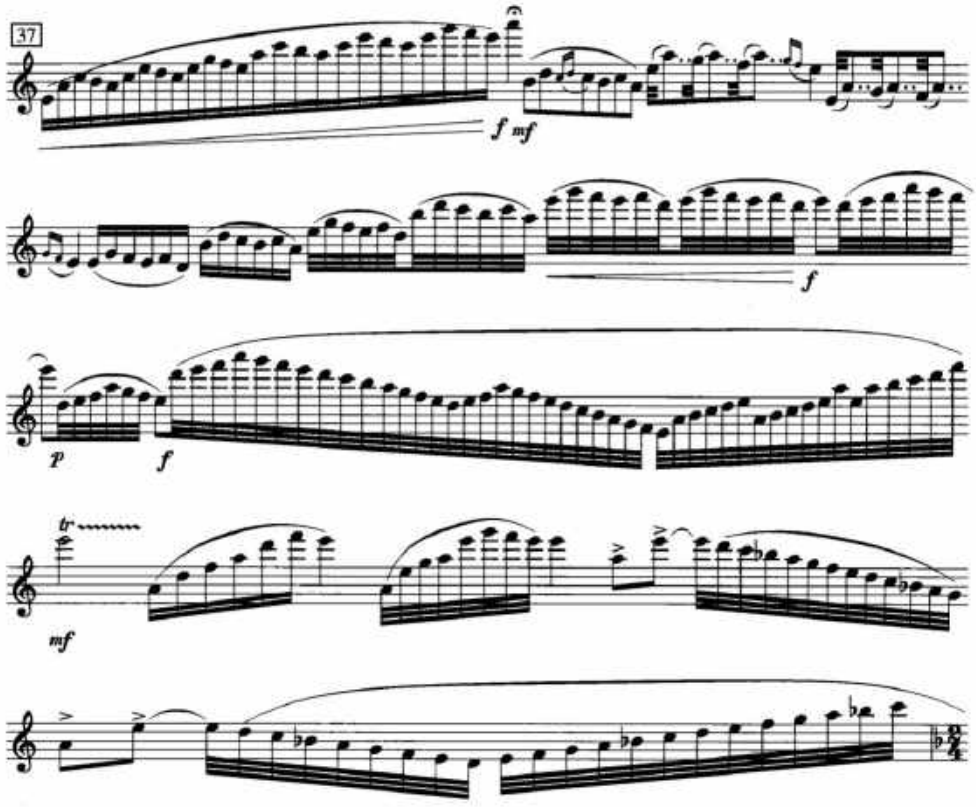
Пример 4. Ма Сыюнь. «Ностальгия» для флейты и фп.



Пример 5. Хуан Хувэй. «Солнечный свет сияет над горой»
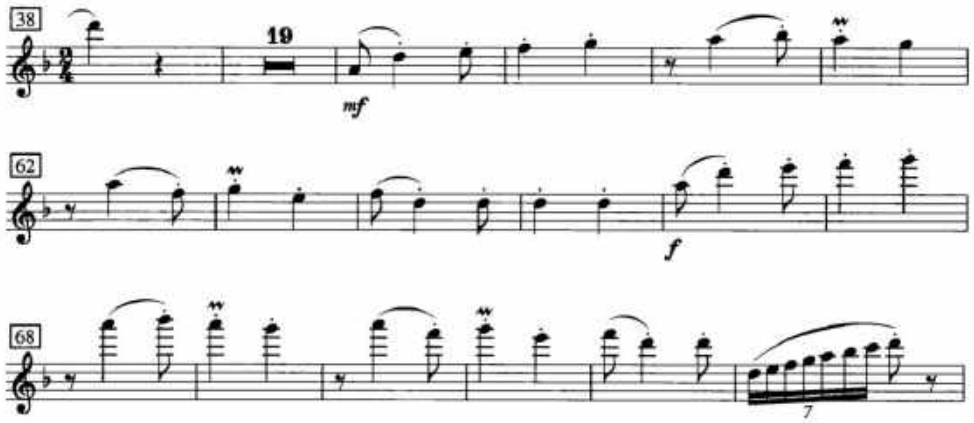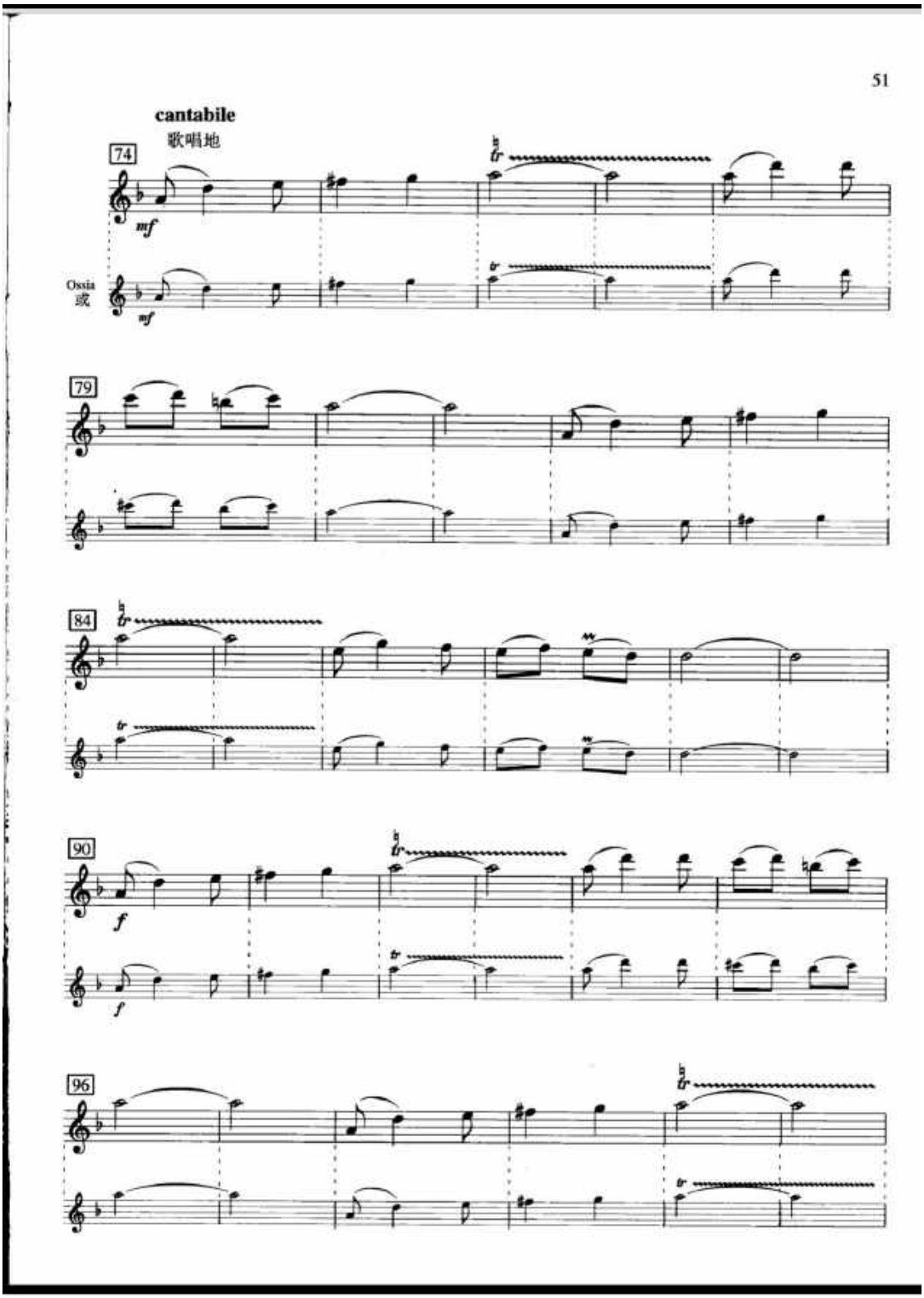



14
♩ = 80
mf
17
20
22
allargando
f
cresc.
Largo appassionato ♩ = 48
宽广而激情地
24
ff
14
27
3
31
f
34
mf
5
a piacere

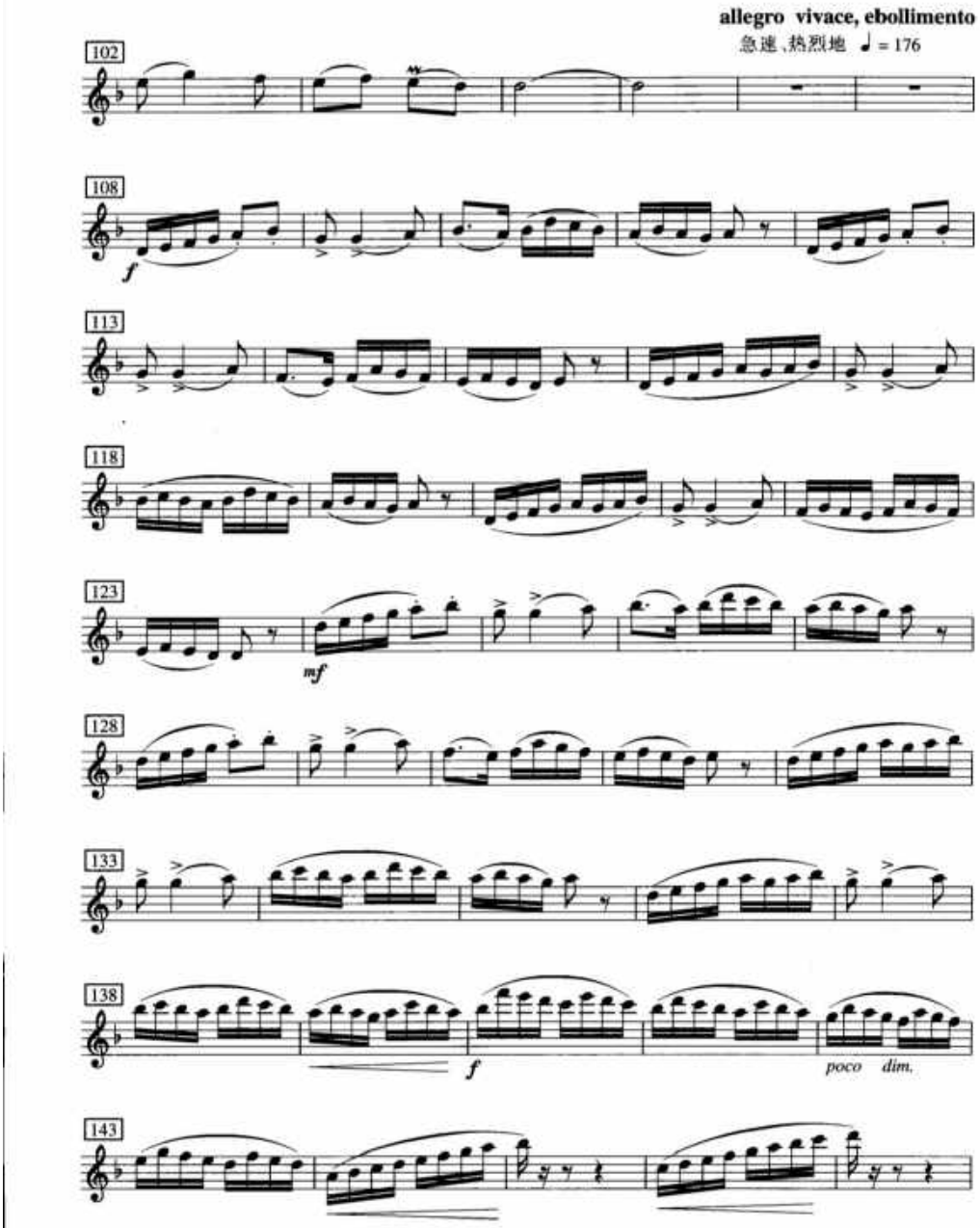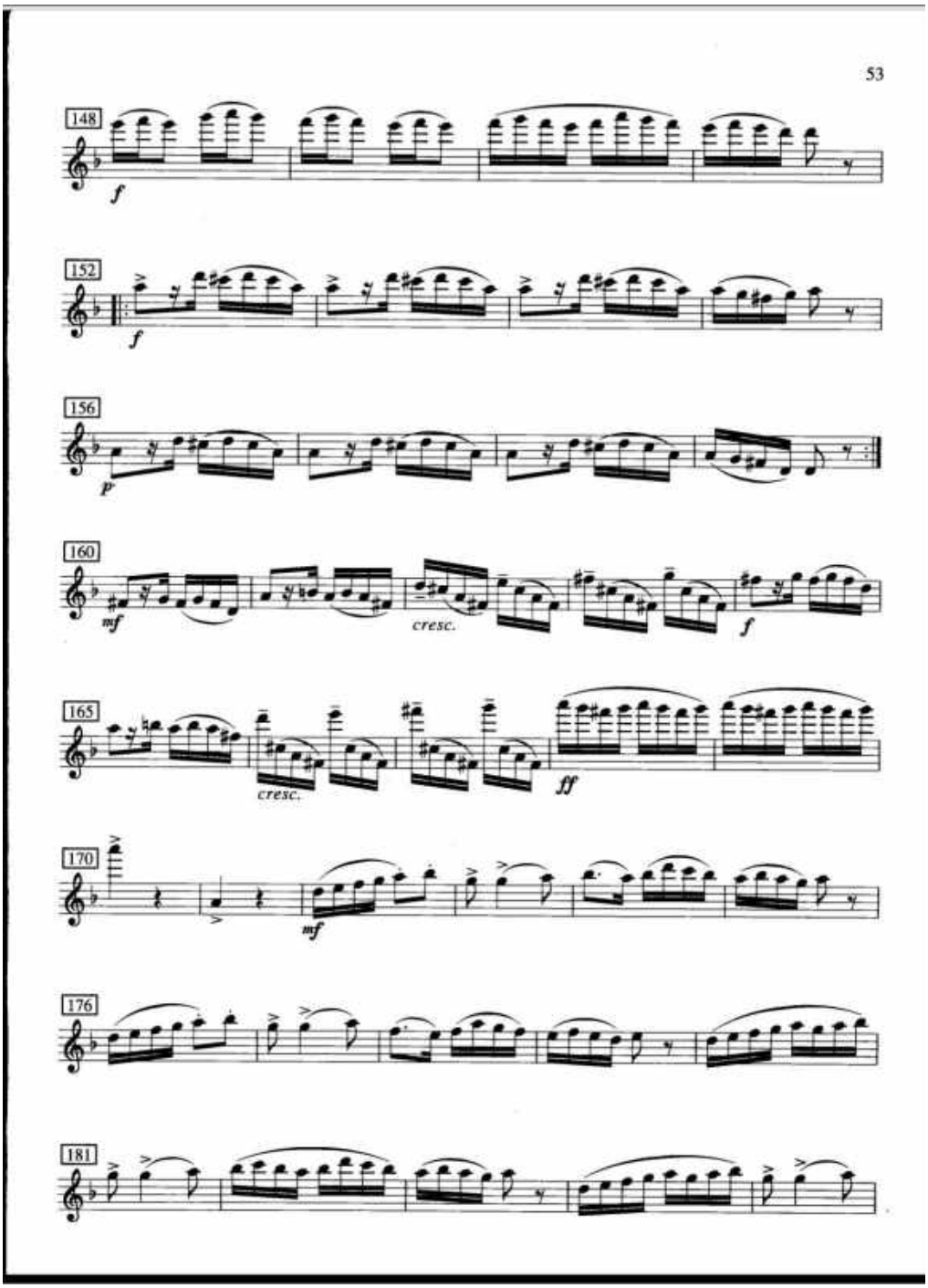


allegro giocondo ♩ = 88
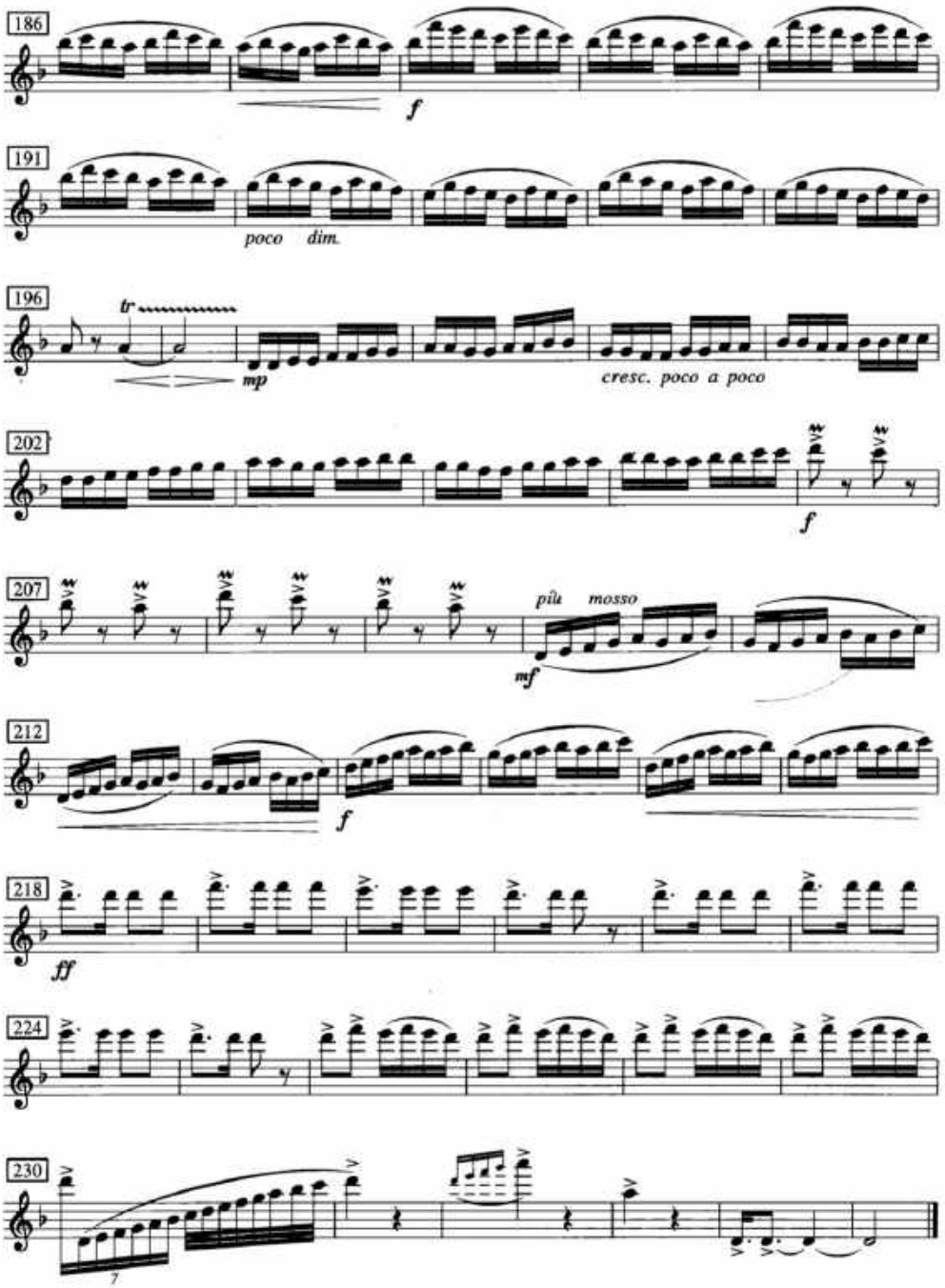
欢快地
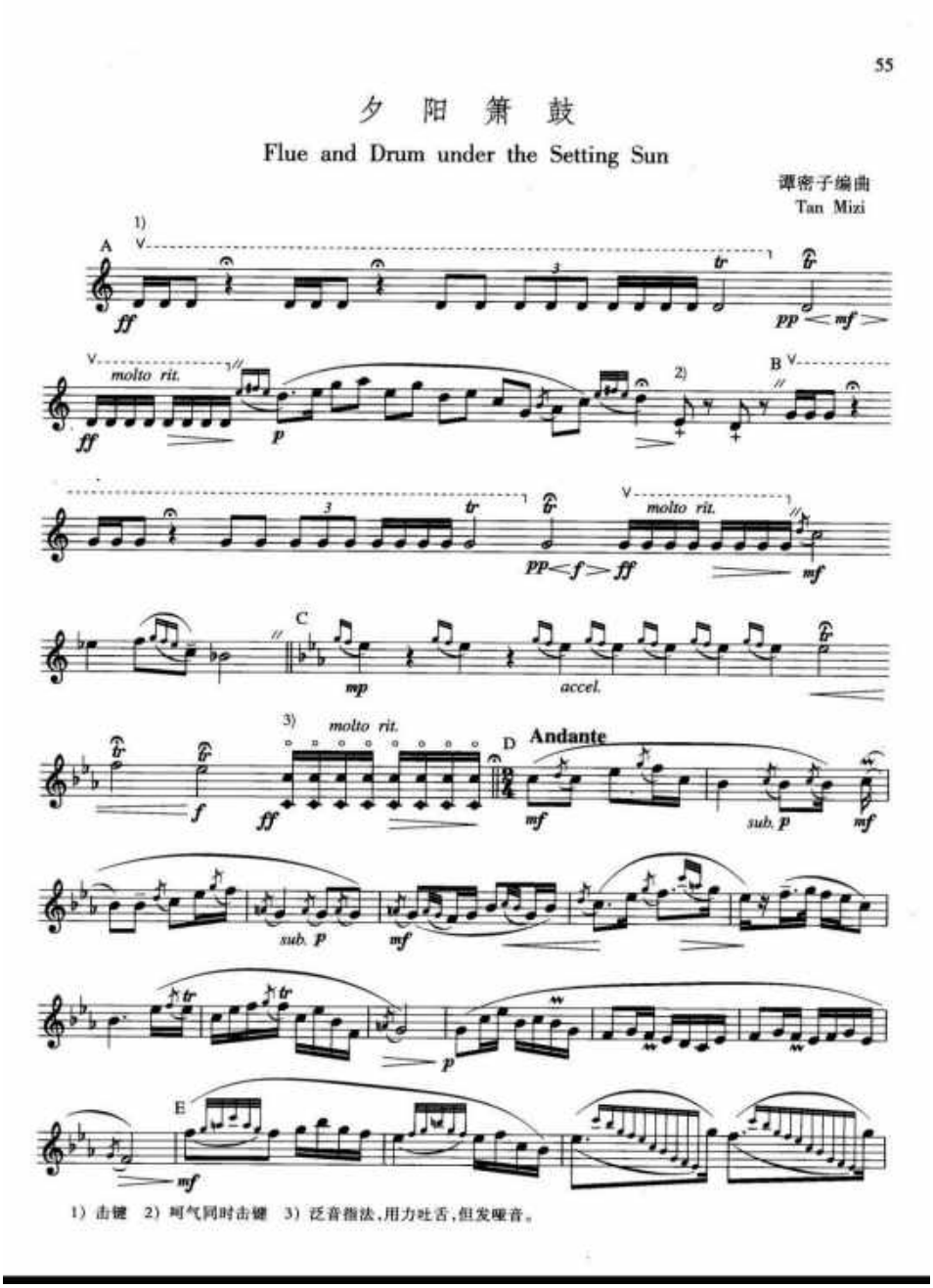



cantabile
歌唱地
74
mf
Ossia
或
mf
79
84
90
f
f
96

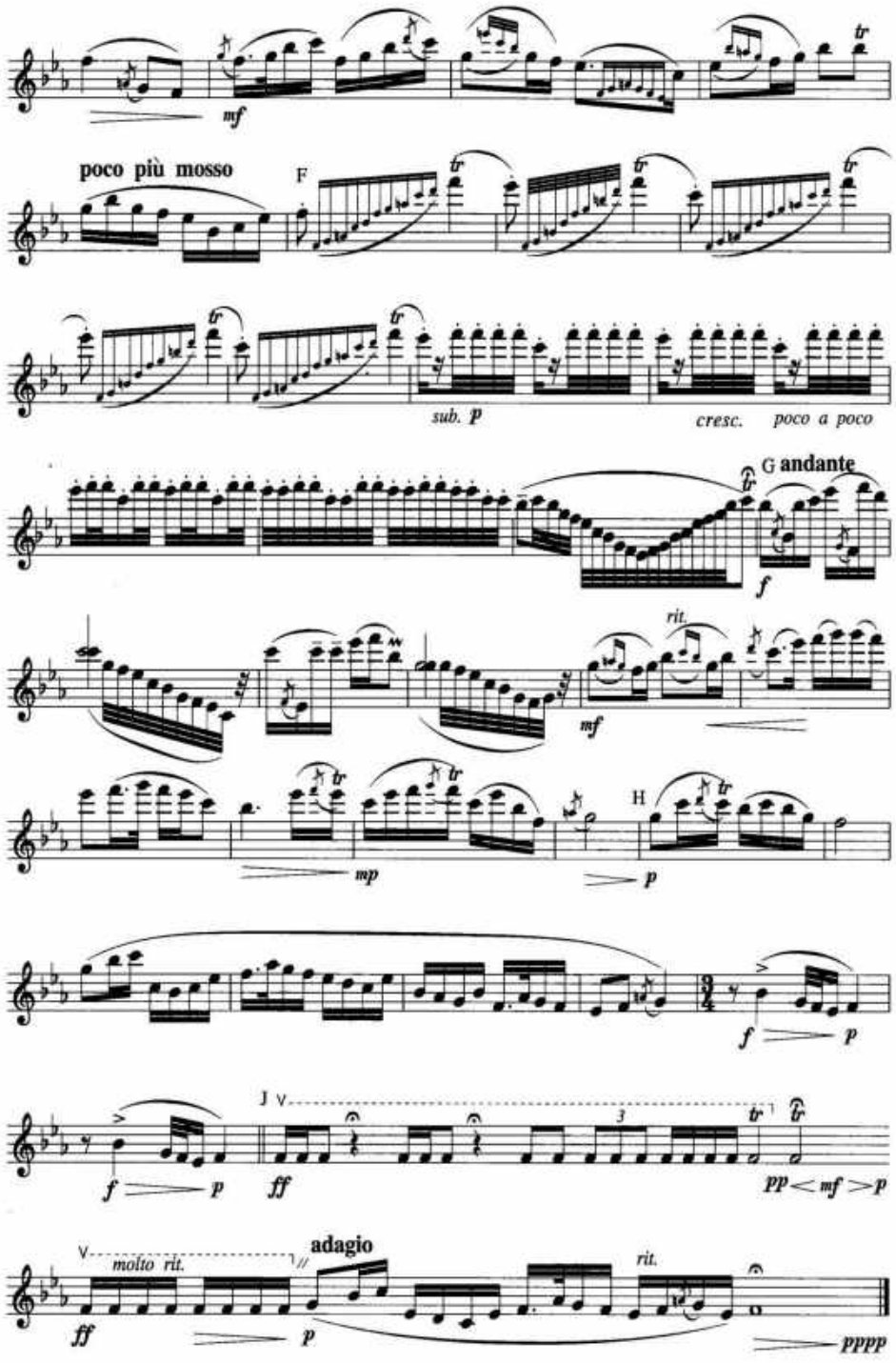

allegro vivace, ebollimento
急速、热烈地 ♩= 176
102
108
f
113
118
123
mf
128
133
138
f
poco dim.
143


53
148
f
152
f
156
p
160
mf
cresc.
f
165
cresc.
ff
170
mf
176
181
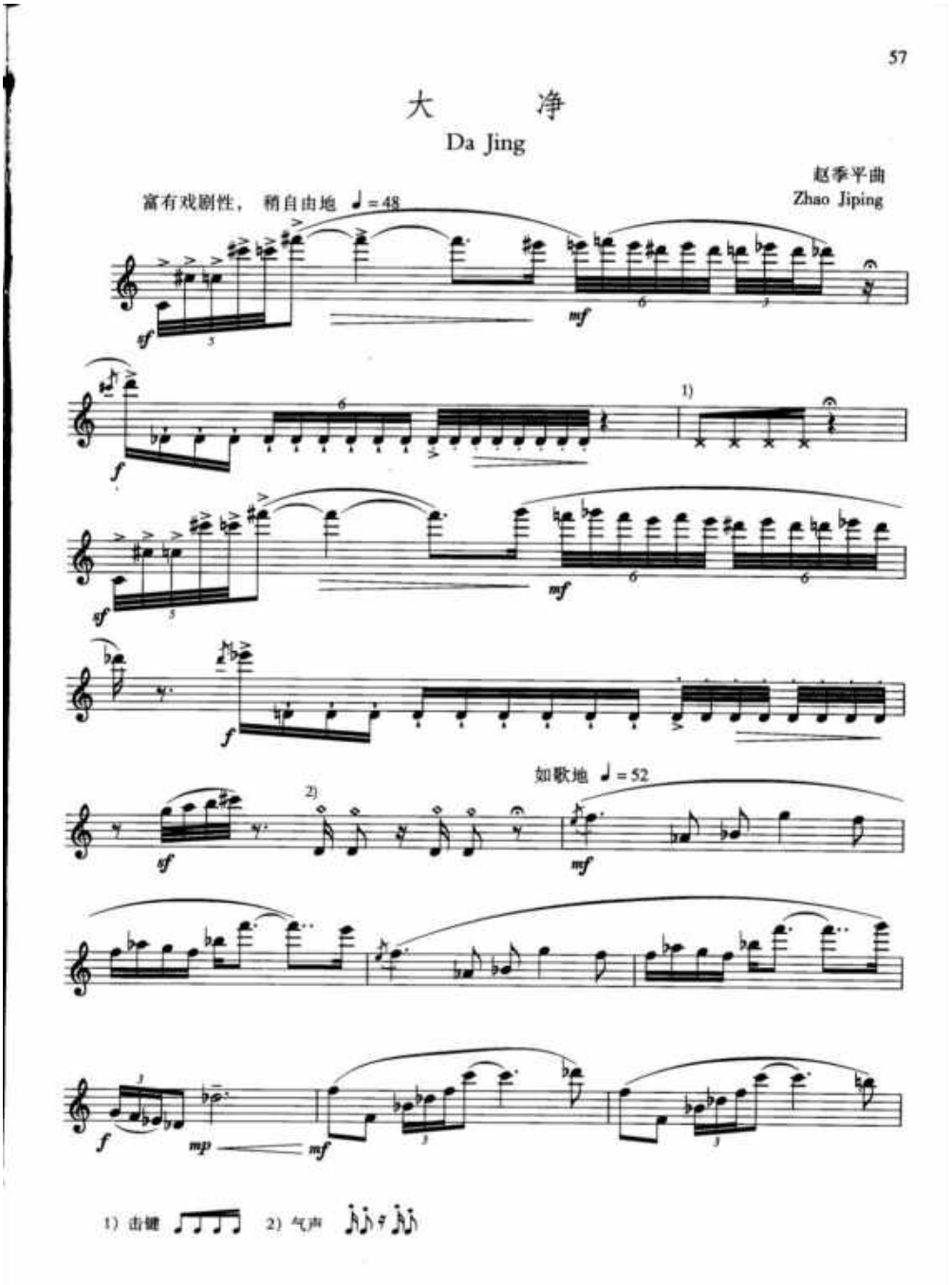

186
f
191
poco dim.
196
tr
mp
cresc. poco a poco
202
f
207
più mosso
mf
212
f
218
ff
224
230
7
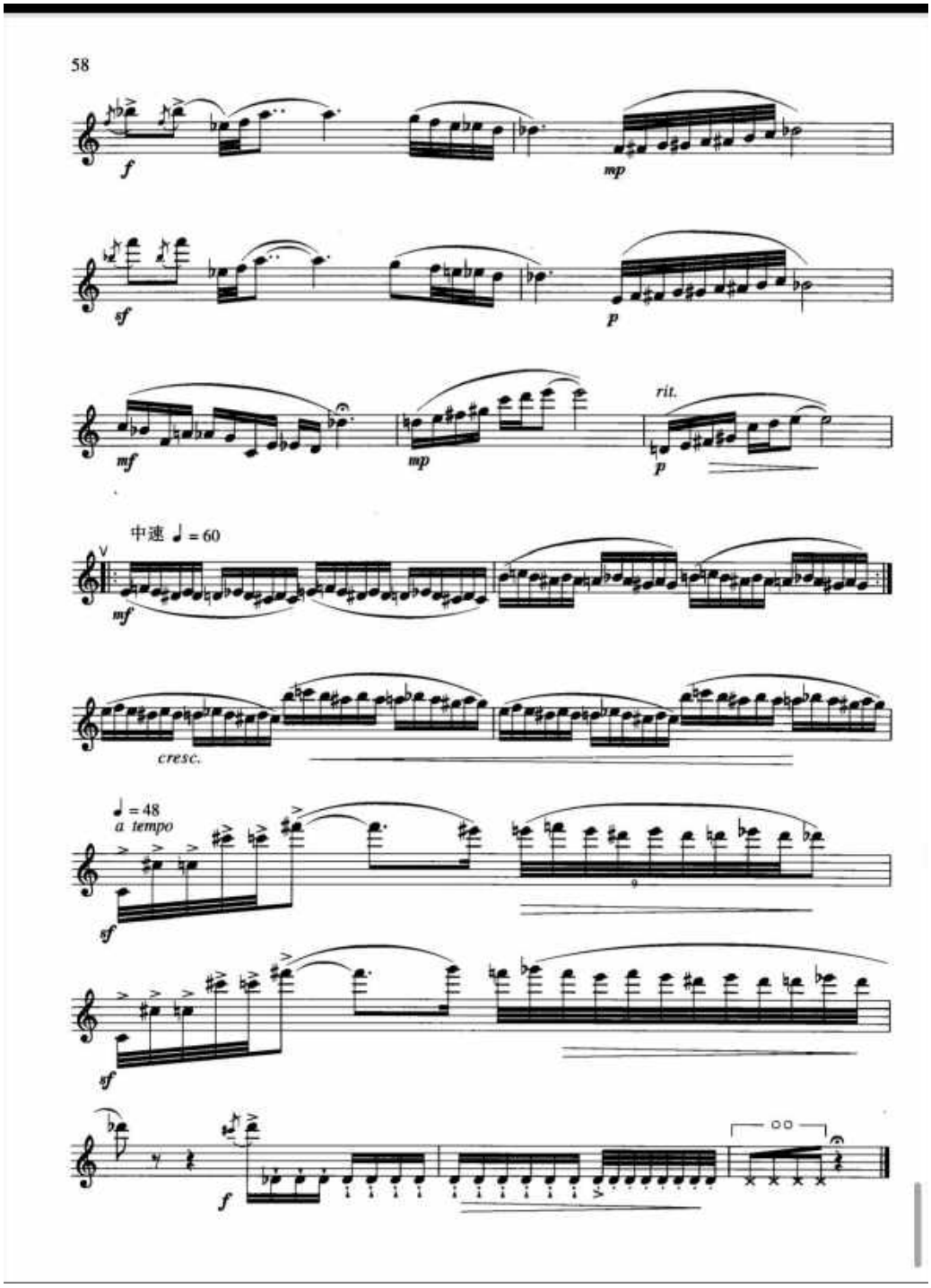
Пример 6. Тань Мицзы. «Сяо и барабан на закате»



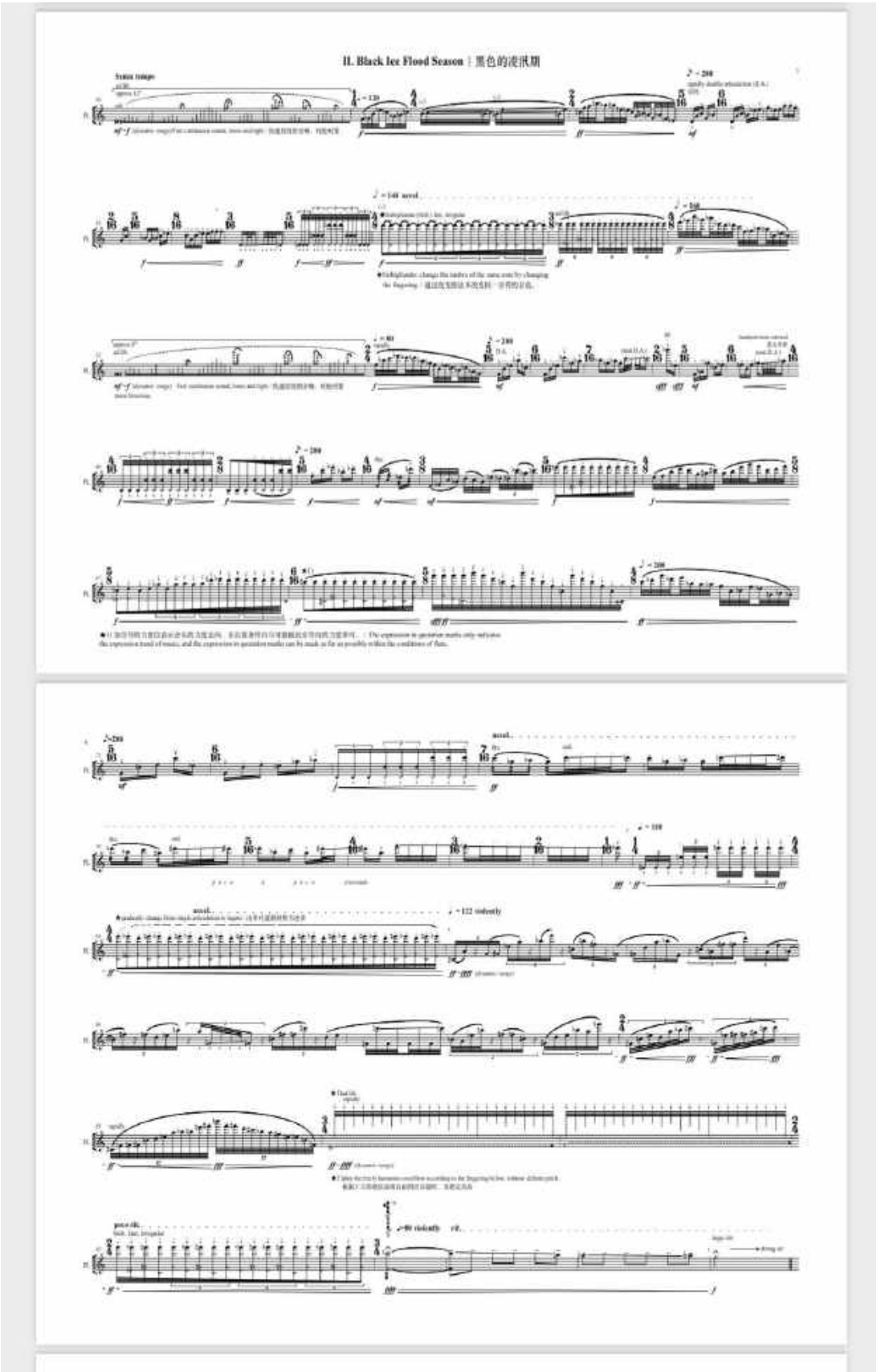

mf
poco più mosso
F
sub. p
cresc. poco a poco
G andante
f
rit.
mf
mp
H
p
f p
J V
ff
3
pp < mf > p
V
molto rit.
adagio
rit.
ff
p
pppp
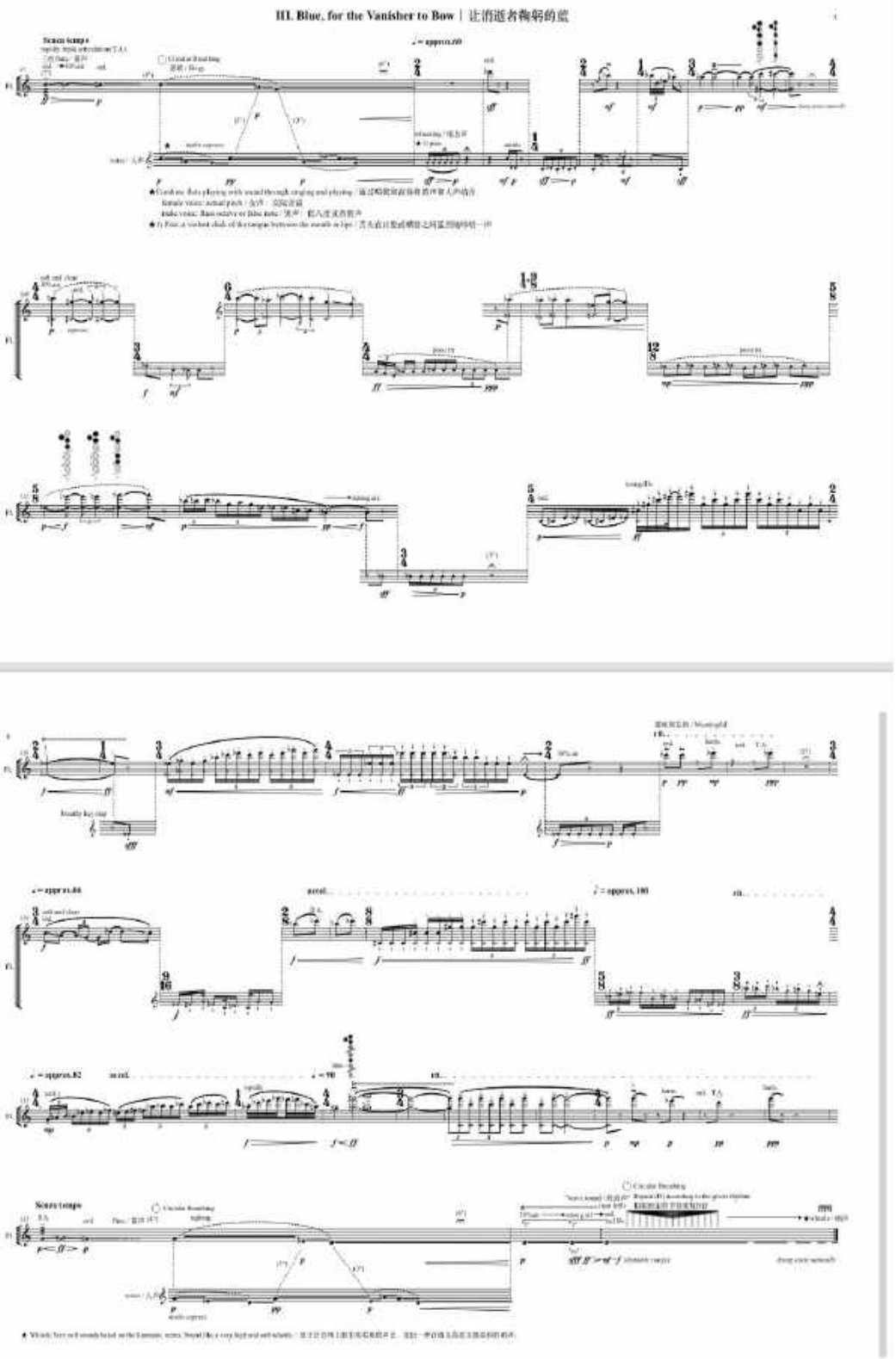
Пример 7. Чжао Цзипин. «Da Jing»
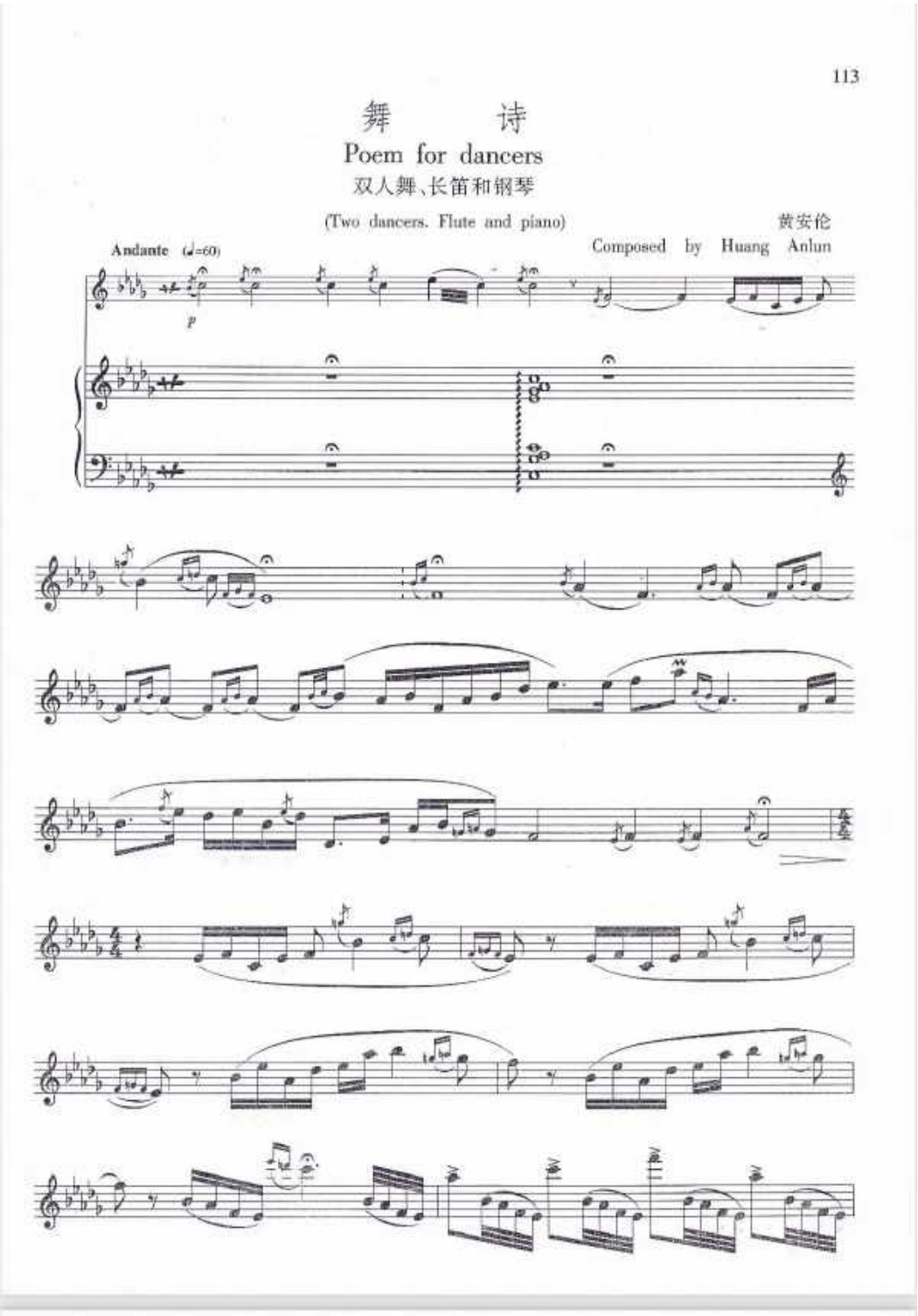



58
f
mp
sf
p
mf
mp
rit.
p
中速 ♩ = 60
mf
cresc.
♩ = 48
a tempo
sf
sf
f
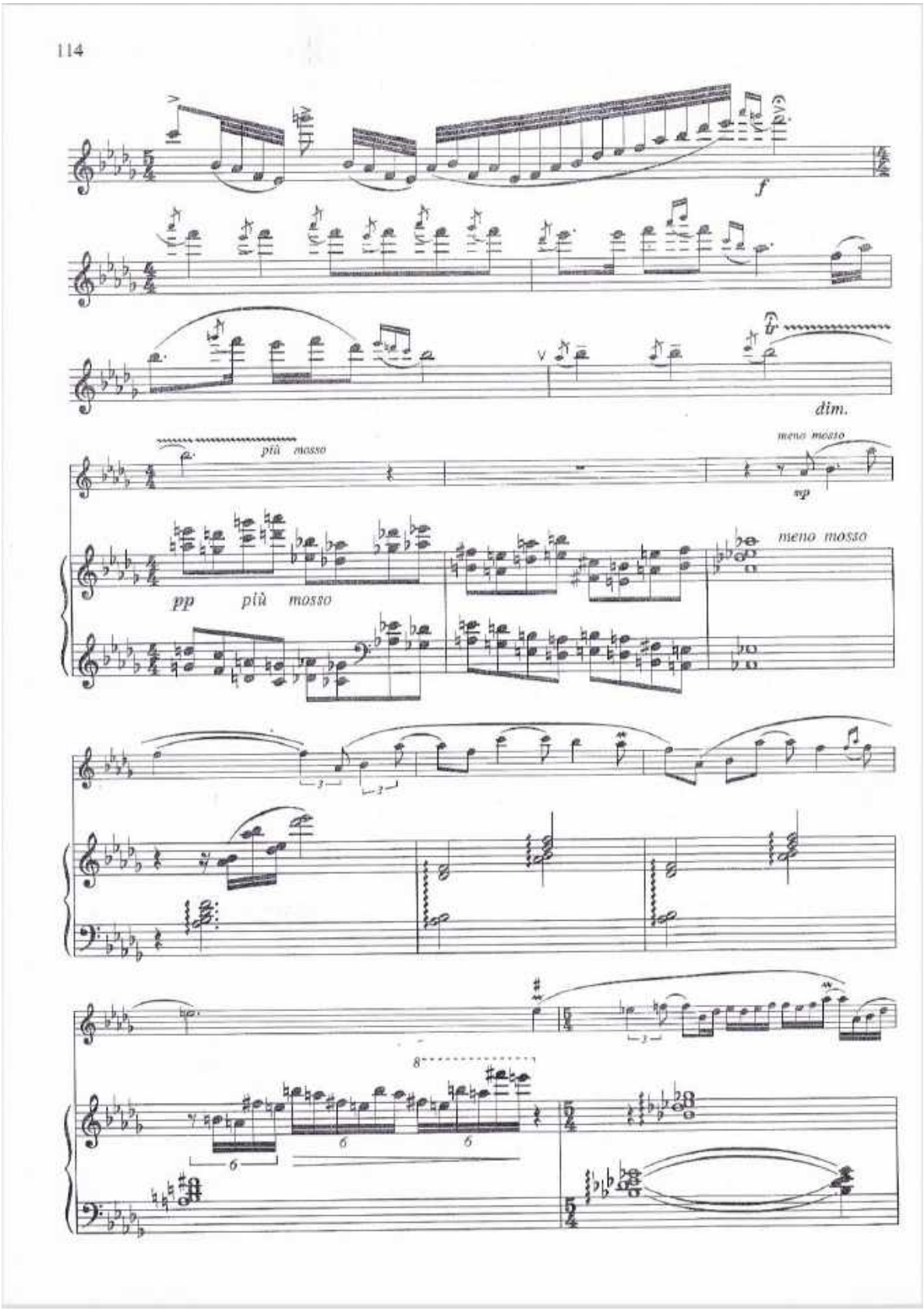
Пример 8. Мао Юйсюань «Звуковые волны из полуночи»




III. Blue, for the Vanisher to Bow | 让消逝者鞠躬的蓝
Score tempo
Female voice: actual pitch / 女声：实际音高
Male voice: Bass octave or false note / 男声：低八度或者假声
Scora tempo

Пример 9. Хуан Аньлунь. «Танцевальная поэма»




f
dim.
più mosso
meno mosso
sp
pp
più mosso
meno mosso

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Ссылки на аудио и видеозаписи

I. Юй Юань. Фантазия «Чжуаньзинь». Аранжировка Ван Юнсиня – Концертный зал при ЦМШ, 2016 год. – URL: https://b23.tv/qzcJMq8

II. Гао Циньпин исполняет свою композицию «Паньхуа». – URL: https://mo.mbd.baidu.com/r/MJ2YgjyN4A? F=cp & u=b82e0a63fddbc664

III. Чжу Ицин. «Шансон» для мияо и ф-но. Играет Ян Ци. – URL: https://mp.weixin.qq.com/s/tbM5I7kKEWJKhlWpNWqecA

IV. А. Вивальди. «Времена года». Сербский флейтист Янош Балинт с оркестром аккордеонистов города Крагуевац. 12. 2022. – URL: https://youtube.com/watch?. v=m3vtFHzw5nE & feature=share

V. А. Вивальди. «Времена года». «Red Priest». 01.2003. – URL: https://classic-online.ru/ru/production/294

VI. П. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром. 3-я ч. Денис Буряков. – URL: https://youtu.be/rFV2g5g5ykU

VII. А. Хачатурян. Концерт для скрипки. Переложение для флейты. Исполняет Жан Пьер Рампаль. – URL: https://youtu.be/HUC5gHzw2Ro

VIII. А. Хачатурян. Концерт для скрипки. Переложение для флейты. Исполняет Эммануэль Паю. – URL: https://mp.weixin.qq.com/s/tWOgnLbin8TxWzr8YvAC1A

IX. С. Рахманинов. «Вокализ». Переложение для флейты и исполнение Дж. Голуэя. – URL: https://youtu.be/awwKK9TENh8

X. С. Рахманинов «Вокализ». Исполняет Сейо Йено (Seiya Ueno). – URL: https://youtu.be/_BoRsvbDy0w

XI. С. Рахманинов. «Вокализ» в исполнении Екатерины Корнишиной и Рустама Ханмурзина. – URL: https://music.apple.com/ru/artist/%D1%80%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BC-%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B7%D0

%B8%D0%BD/932937838

XII. С. Рахманинов. «Вокализ» в исполнении Джорджа Гао (George Gao), эр-ху. – URL: https://youtu.be/0MJoQ5kCKX8

XIII. С. Рахманинов. «Вокализ» в исполнении М. Майского. – URL: https://youtu.be/QukdVMyvk-w

XIV. С. Рахманинов. «Вокализ» в исполнении Н. Петрова. – URL: https://youtu.be/VifYByIGxRM

XV. Визуализация профессора Сюй Ге. Ария Г. Ф. Генделя. – URL: https://youtu.be/BuDk8clmsY8