

На правах рукописи

王培

Ван Пэй

**ЕВРОПЕЙСКАЯ ФЛЕЙТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ**

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

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону
2023

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель **Тараева Галина Рубеновна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты **Алябьева Анна Геннадьевна**
доктор искусствоведения, профессор,
Московский государственный институт
музыки им. А. Г. Шнитке,
заведующий кафедрой философии,
истории, теории культуры и искусства

Гуревич Владимир Абрамович
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогиче-
ский университет им. А. И. Герцена,
профессор кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация Астраханская государственная
консерватория,
кафедра теории и истории музыки

Защита состоится «8» июня 2023 года в 15 часов на заседании диссертационного совета 23.2.018.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова:
<https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «.....» _____ 2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного

совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 стране сложилась система флейтового образования, отразившая различные европейские дидактические концепции. Тем не менее, во флейтовом исполнительстве Китай все 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 настоящей работы – 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 разработанности проблемы. Несмотря на упомянутую выше популярность инструмента, китайская исследовательская литература по истории и теории флейты представлена достаточно скромно. Две докторские и магистерская диссертации – Герке Ян Юлуна «История развития искусства игры на флейте и преподавания в Китае» (Нанкинский университет искусств, 2009), Чжу Сюэмина «Исследование развития флейтового образования в Шанхайской консерватории (1927–2007)» (2010) и Хуан Хуан Ихана «Сравнение Тайваня и материковой части Китая. Десять лет развития флейты» (Шанхайская консерватория, 2016) – очень невелики по объему и представляют, в основном, информационные материалы. Небольшая монография «Один говорит на флейте, другой говорит о развитии искусства игры на

флейте» (2000), принадлежащая Ли Сюэцюаню, написана в популярном жанре.

Остальные материалы представляют собой краткие статьи информационного характера – «Комплексный обзор теоретических исследований флейтовой музыки в Китае за последние годы» Гао Циньпиня (2004), «Исследование музыкальных произведений для флейты в Китае» Юэ Синя (2006), «Краткая история развития флейты» Ши Сяоши (2012), «Исследование развития образования в области флейтового искусства в Китае» Лю Луна (2015) – или очерки: «Размышления о современном состоянии преподавания игры на флейте» Цинь Сюня (2007), «Развитие музыкального искусства и преподавания игры на флейте в Китае» У Ханлин (2017), «Религиозная философия в современном музыкально-творческом контексте – анализ произведения Чжао Цзипина “Da Jing” для флейты соло» Ли Сяоди (2018).

Характеристике общих проблем национальной музыкальной культуры, нашедших отражение в настоящей диссертации, посвящён ряд кратких статей ученых Китая второй половины XX века: Фань Цзуйнь рассматривал народную музыку в сравнении с современной западной (1987), Лян Маочунь намечал «пути китаизации» современной оркестровой музыки (1991). Уже в 2005 году Цихун Цзюй писал о необходимости изучения китайской музыки в реалиях современности. В английском сборнике «Китай и Запад – рождение новой музыки» (2009), переведенном на китайский язык, коллективом соавторов изложена информация о творчестве китайских композиторов, живущих за рубежом.

В России, начиная с 50-х гг. XX века, появлялись немногочисленные общие работы о музыкальной культуре Поднебесной: иллюстрированный перевод пекинского издания «Музыкальные инструменты Китая» (1958), сборник статей и документов «Наука о Востоке» (1982). Китайская национальная музыка в общем плане привлекала Ф. Г. Арзаманова, С. А. Серова, Г. М. Шнеерсона. В нашем столетии можно отметить более активное внимание к музыкальной культуре этой страны: А. С. Алпатова писала об авангардизме оперного театра Тан Дуна, О. В. Синельникова анализировала мультимедийные проекты этого, наверное, самого известного сегодня в мире китайского композитора, живущего в Америке, В. Ю. Батанов определял жанрово-стилевые ориентиры камерной музыки китайских композиторов XX века, В. Е. Еремеев, А. Н. Желоховцев и Е. А. Серебряков освещали различные аспекты китайской музыки в Энциклопедии «Духовная культура Китая» (2008–2010 гг.), А. В. Новосёлова изучала роль и место национальной музыки в структуре культуры современного Китая, С. В. Савенко выявляла достижения системы музыкального образования в этой стране, С. И. Хватова и Ди

Шуай наблюдали возрождение в концертной жизни традиционной бамбуковой флейты.

Вопросам флейтового искусства посвящен ряд российских диссертационных исследований: «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века» В. П. Иванова (2003), «Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты» В. П. Давыдовой (2007), «Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития» В. А. Захаровой (2008), «Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло» И. А. Мутузкина (2009).

Специальный интерес для проблематики, освещаемой в настоящей работе, представляют диссертации, выполненные китайскими исследователями, получившими образование в России. У Ген Ир в докторской диссертации «Традиционная музыка Дальнего Востока – Китай, Корея, Япония: историко-теоретический анализ» (2011) подчеркивает стимул, вызвавший его работу, – малую известность культурной реальности Китая на Западе и в России. Методической проблематике посвящена работа Лю Гэ «Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая» (2012). Цинь Цинь исследует феномен творческой индивидуальности: «Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности» (2013). Дай Юй освещает вопросы национальной проблематики в кандидатской диссертации «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости» (2017).

С позиций темы настоящей диссертации надо отметить интерес в статьях китайских авторов – Цао Цзин, Хуан Юн, Чжу Сюэминь, Юань Юань, Ян Лин – к общей истории различных музыкальных инструментов и методике исполнения на них.

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, системе 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 Сьюнь, 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 среде и концертной практике, включение в репертуар выдающихся артистов.

Характерным образцом для подробного анализа послужило одно из самых «классических» 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 «Танцевальной поэмы» 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 послужили также различные документальные свидетельства об историческом процессе становления и развития флейтового искусства: программы концертной практики, аудио и видеозаписи выдающихся флейтистов (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 Циньпина, 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 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 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 учебных заведений России;
- освещены особенности китайской флейтовой системы образования, существенно отличающейся по многим показателям от российской.

Помимо этого, в настоящей диссертации высказаны критические соображения о подходах к обучению на флейте в музыкальных учебных заведениях Китая всех уровней системы образования 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 коллективах, постоянные выступления соло с оркестром, и очень разнообразными по репертуару сольными программами, интенсивная гастрольная деятельность в стране и за рубежом.

3. Широкое распространение в творчестве китайских композиторов жанра переложений, адаптаций национальных напевов и инструментальных наигрышей вызваны дефицитом флейтового репертуара на определенном этапе развития.

4. Творчество китайских композиторов для флейты демонстрирует современные композиторские техники в оригинальной форме взаимодействия с китайскими 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 искусства в различных пластах музыкальной культуры Китая могут быть использованы для теоретической модели изучения жизни европейского ин-

струментария в неевропейских странах. Анализ активной исполнительской жизни китайских преподавателей флейты разных поколений в стране и за рубежом может послужить дальнейшему сравнительному исследованию 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, в том числе включенных в программу немusикальных учебных заведений, способствовать развитию общего представления молодежи разных специализаций о музыке 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» (Ростов-на-Дону, 2022); «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» (Таганрог, 2022); «Рахманинов в культуре России» (Ростов-на-Дону, 2022).

По теме диссертации опубликовано 8 научных статей, 3 из них – в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования 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, заключения, списка литературы и двух приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, характеризуется степень ее научной разработанности, сформулированы цель и задачи, выделены объект и предмет исследования, определены научная новизна, методология, теоретическая и практическая значимость диссертации, очерчена структура работы.

В **Первой главе «Европейская флейта в Китае: истоки и эволюция»** освещается пласт музыкальной культуры, связанный с презентацией европейской флейты в концертной жизни. В ней три параграфа.

Параграф 1.1. – «Краткие общие сведения об инструменте» – посвящён эскизному изложению основных фактов истории флейты со времен Средневековья в странах Западной Европы для сравнения с темпами ее эволюции в Китае. В нём, естественно, нет принципиальной научной новизны, но автором сформулированы самостоятельные обобщения о логике развития инструмента на Западе для последующего сопоставления с процессом его адаптации в Китае.

Рассмотрены различные духовые инструменты типа флейты, начиная с Древнего Египта и Древней Греции, позволяющие наблюдать впоследствии зарождение в Китае интереса к европейской флейте на фоне тысячелетней практики традиционной бамбуковой версии. Изложены факты модификации и усовершенствования инструмента в Европе (французский и немецкий типы), охарактеризованы достижения эпохи барокко, обзорно указаны произведения для флейты А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, широко известные китайским музыкантам и используемые в концертной и учебной практике. Перечислены шедевры европейского классицизма, вызывающие серьезный интерес у китайских слушателей, распространенные в обязательном и свободном репертуаре авторитетных международных и отечественных конкурсов (в которых активно участвуют флейтисты Китая). В характеристике творчества и исполнительской жизни эпохи романтизма приведены значительные для современного музыканта явления (в частности, творчество и деятельность профессора Лейпцигской консерватории К. Рейнеке). Охарактеризовано флейтовое «наследие» XX века, культивируемое в Китае.

Богатая событиями история развития академического инструмента в Европе, интересная и сама по себе, особый смысл приобретает в связи с освещением флейтового искусства в Китае, воспринявшего многие важные черты и воплотившего существенные европейские достижения.

В *параграфе 1.2. – «Появление флейты в Китае и некоторые события истории»*, как это следует из его названия, освещаются значительные исто-

рические факты. В Китае согласно легендам флейта появилась более двух тысяч лет назад (V–III вв. до н. э.). Существовало несколько исторических прототипов современных традиционных инструментов «сяо» («дунсяо») и подлинных версий XVI–XVII веков, достаточно много экземпляров такого типа XIX столетия – они сохранились в различных коллекциях.

В параграфе описано первое появление в Китае в XVII веке инструмента современной версии, тесно связанное с созданием оркестра западного типа (императором Цяньлуном в 1742 году). Охарактеризован очень важный этап китайской истории флейтового искусства, связанный с традицией оркестрового исполнительства и обучения игре на флейте в Шанхае в начале XX столетия, открытия специальности в учебных заведениях Шанхая и Пекина. В последней четверти века отмечены самые важные этапы – открытие множества учебных заведений (с курсом флейты), организация культурных обменов в сфере искусства между странами.

Особое место в параграфе отведено флейтовым фестивалям и конкурсам, способствующим развитию исполнительства и вообще возрастанию интереса к инструменту в Китае. Названы некоторые важные акции нынешнего XXI века: конкурсы исполнителей на флейте в Пекине (2000, 2005), в Шэньяне (2004), совместный конкурс консерваторий Пекина и Шэньяна (2008) и другие. В Международном фестивале искусств с участием флейтистов в Циндао 2018 года были широко представлены открытые лекции известных мастеров и мастер-классы. В 2022 году из-за пандемии коронавируса, к сожалению, этот фестиваль, в котором активно принимали участие энтузиасты флейты со всего мира, как и все другие фестивали и конкурсы, прошел в Интернете. Сетевой формат не помешал состояться в 2022 году первому соревнованию по флейте «Кубок Китая».

В параграфе освещены ежегодные мастер-классы всемирно известных зарубежных профессоров, среди которых Ален Марион, Андреас Адоржан, Рудольф Гиндлхумер, Питер-Лурас Граф, Джеймс Голуэй, Эммануэль Паю. Благодаря их деятельности культивируются различные стили игры, стимулирующие развитие китайской флейтовой школы.

В параграфе 1.3. – «Исполнительские достижения китайских флейтистов» – представлена общая панорама творчества китайских профессоров учебных заведений разных поколений. Интенсивная концертная деятельность составляет исключительно важную черту характеристики педагогов флейты – даже по сравнению с преподавателями игры на других инструментах. Освещение участия китайских флейтистов в авторитетных международных соревнованиях предпринято в параграфе не для «инвентаризации» побед. Оно позволяет продемонстрировать высокий уровень владения инструмен-

том, с одной стороны; с другой – убедительно отразить масштаб представительства в мире флейтового исполнительства Китая. В тексте данного параграфа освещается участие китайских музыкантов, преподающих игру на флейте, в разных отечественных и международных состязаниях со второй половины XX столетия, а также вообще активная исполнительская практика педагогов. Эта деятельность намеренно рассмотрена в данном исследовании не обобщенно, а в виде перечня конкретных фигур.

Каждое имя, перечисленное в обзоре, позволяет составить точное представление о явлении. Это Хан Чжунцзе (1920–2018) – первый китайский представитель на Третьем Всемирном фестивале флейтовой музыки в 1951 году в Берлине (2-я премия), выдающийся профессор Шанхайской консерватории с 1942 года, флейтист и дирижер, работавший с Шанхайским симфоническим оркестром. Патриарх китайской флейтовой педагогики Ли Сюэцюань (1932–2003) завоевал на Всемирном фестивале молодежи в Румынии в 1953 году золотую медаль.

К последней четверти XX века, когда обучение на этом инструменте в Китае обретает уже достаточно серьезные успехи, традиция преподавателей – концертирующих артистов, принимающих участие в исполнительских конкурсах, сохраняется и активно развивается. Достаточно подробно в параграфе охарактеризован ряд значительных фигур.

Хан Голян (род. 1963) – один из самых известных флейтистов на современной музыкальной сцене; он неоднократно получал награды на отечественных и зарубежных конкурсах флейтовой музыки, активно выступал с сольными концертами в Китае, а также в Европе, Австралии, США, Японии и других странах. Будучи профессором флейты в Центральной консерватории, он активно участвовал в концертах с такими мастерами мирового уровня как Исаак Стерн, Иегуди Менухин, Мстислав Ростропович, дирижерами – Сейдзи Озава, Мишель Плассон, Шарль Дютуа. В течение почти двух десятилетий Хан Голян сделал много аудиозаписей.

Главный флейтист симфонического оркестра Сингапура Цзинь Та (род. 1972) родился и учился игре на флейте в Пекине. В 1994 году он занял второе место в конкурсе молодых флейтистов Национальной ассоциации флейтистов США и стал первым китайцем, который выиграл эту награду. В 1995 году был также удостоен первого места в конкурсе Фонда Беркинса и первого места на Молодежном конкурсе Ассоциации флейты Мемориального фонда Бостона Паппутакиса в Мэмфисе; в 2000 году был награжден золотой медалью на международном конкурсе флейты в Хайфе (Израиль).

В параграфе подробно освещена исполнительская деятельность Ма Йона (род. 1975) (профессора Шанхайской консерватории, ведущего флейти-

ста в Центральном оперном театре и в Шэньчжэньском симфоническом оркестре), Янь Ци (род. 1973) (профессора Центральной консерватории), Ли Сяоке (род. 1967) (Тяньцзиньская консерватория), Чжу Цзи (род. 1961) (Сычуаньская консерватория).

Также характеризуется ситуация преобладания в педагогической флейтовой среде Китая молодежи (для сравнения средний возраст преподавателей флейты в России старше 40 лет). Показательные фигуры освещены в ракурсе побед на авторитетных конкурсах: Гао Юань (дочь известного профессора Сианьской консерватории Гао Циньпина), Тан Цзюньцяо (молодая флейтистка Шанхайской национальной филармонии), выступившая с первым сольным концертом в 16 лет, Лу Шанцун (еще в годы учебы первое место в конкурсах в Италии и Германии), Юй Юань, в 16 лет завоевавший корону IX Международного конкурса флейтистов в Кобе (Япония), став самым молодым лауреатом в истории этого турнира. Также рассмотрена исполнительская деятельность Ма Йона (среди других международных успехов блестящая победа в Пражской весне в 13 лет), Чэнь Даймэна, доцентов Чжэцзянской консерватории Хэ Цзина и Шэньянской консерватории Юй Туна, Ван Ци (ученика Лин Кемина).

В резюме данного параграфа подчеркнута важность раскрытия подробной картины, которую можно сформулировать одной фразой: многие китайские преподаватели занимаются активной исполнительской деятельностью, принимают участие во множестве международных конкурсов во многих странах. Но конкретика этой информации убеждает не только в колоссально интенсивном облике панорамы флейтового исполнительства страны и его авторитетности на мировой концертной арене, пестрой географии обучения, очень насыщенной и разнообразной исполнительской практике педагогов (их охарактеризовано двадцать пять). Сведения о консерваториях, в которых они работают, дают возможность осознать охват не только столичных, но и отдаленных от центра учебных заведений кадрами достойной профессиональной квалификации.

Во **Второй главе «Музыка для флейты в Китае»** также три параграфа. В них освещается музыка китайских композиторов для флейты в трех ракурсах: переложения, оригинальные произведения в национальном стиле и с использованием современных техник.

В параграфе 2.1. – «Переложения для флейты зарубежного репертуара» – кратко охарактеризован ряд знаменитых флейтовых переложений, которые широко известны и фигурируют в учебной практике и концертной жизни Китая, анализируется распространенная европейская музыка в переложениях, обработках, транскрипциях. Рассмотрены «адаптации» и более

свободные формы на примерах исполнения цикла «Времена года» А. Вивальди сербским флейтистом Яношем Балинтом с оркестром аккордеонистов и британским квартетом «Red Priest», которое слушатели и критики называли в свое время «экстравагантным», «непочтительным» и «рискованным».

В качестве характерного примера переложений освещается широко известный в Китае романс С. В. Рахманинова «Вокализ» (op. 34, № 14), причем большое значение уделено различиям в исполнительской интерпретации. В параграфе представлены анализы исполнений: одного из выдающихся флейтистов нашего времени Джеймса Голуэя, дуэта российских молодых музыкантов Екатерины Корнишиной и Рустама Ханмурзина (хотя музыковед Борис Мукосей назвал этот проект «дерзким исполнительским экспериментом»), любопытное переложение для древнего струнного инструмента Китая эрху знаменитого китайского артиста Джорджа Гао и других. В процессе рассмотрения исполнительских интерпретаций переложений «Вокализа» подчеркиваются поиски различных артистов в демонстрации не востребуемых возможностей привычной пасторальной флейты – не только как инструмента ироничного и блестящего, но кантиленного и чувственного, глубоко лирического и экспрессивно драматического. Для конкретики знакомства читателя с анализируемыми исполнениями переложений в Приложении 2 диссертации представлены ссылки на звучащие версии.

Внимание к охарактеризованным жанрам в настоящей работе объясняется тем, что новый для китайской культуры инструмент, как и пришедшая вместе с ним европейская музыка, требовали каких-то понятных ориентиров, «подсказок». Поэтому, наряду с оригинальным заимствованным репертуаром в концертах звучали переложения шедевров для флейты и в самых разных тембровых версиях.

В параграфе 2.2. – «Музыка Китая для академической флейты в национальном стиле» – анализируются характерные образцы творчества в жанрах разнообразных обработок и оригинальные пьесы, отражающие западноевропейское ладово-гармоническое мышление.

Типичным примером в жанре переложений является «Флейта пастушка» – небольшая, но изящная фортепианная пьеса Хэ Лютина с пасторальным колоритом по национальным напевам, переложенная для флейты соло Лю Хуанчжи в 1951 г. Здесь очевидно влияние западноевропейской полифонической техники, но в целом это типичное многоголосие, свойственное народному музицированию.

Естественно, что китайские композиторы в творчестве для флейты не ограничиваются переложениями, стремятся к проявлению творческой фантазии в работе с традиционным песенным материалом. Самый ранний образец

принадлежит Хэ Лютину (1903–1999). В начале 1937 года он написал красивую сольную пьесу для флейты «You si», которая является первым оригинальным произведением китайской музыки для европейской флейты; она сочетает в себе традиционную пентатоническую мелодию с западной тональной гармонией.

Анализ синтеза национального ладового мышления с европейской тональностью представлен показательным примером – композицией «Ностальгия» Ма Сыюнь. Самый типичный традиционный музыкальный элемент в произведении – характерная китайская пентатоника: ее звуки в традиционной китайской ладовой системе носят названия «гун», «шан», «цзюе», «чжи», «юй», обозначая семантику и ассоциативную символику тонов.

В 1963 году известный композитор Хуан Хувэй создал «Солнечный свет сияет над горой» – масштабное сольное произведение, сочетающее в себе характерные черты синьцзянской музыки и сложную виртуозную флейтовую фактуру, характерную для традиционной китайской музыки. Приведены подобные типичные примеры 60-70-х гг.: «Ласточка» Дуань Пинтая, «Пастух в степи» Ляо Шэнцзина, «Маленькая рыбка» Чжана Динхэ, «Деревенская флейта» Ло Сяомина, «В степях Внутренней Монголии» Дай Хунвэя, «Соната утра» Тянь Паоло. Многие из этих произведений широко используются в преподавательской практике игры на флейте не только в Китае, но и за рубежом.

В начале 80-х гг. – периоде проведения политики реформ и открытости – появилось большое количество сочинений для этого инструмента: «Таинственная флейта» Дин Шандэ (1984), «Воспоминания» Чэнь Цзюйкуя (1986), «Вин Сюэ» Хан Ланкуя (1987), «Небесный ребенок инь» Чжао Сяо (1989), «Таяние снега» и «Солдат» Чэнь Сяо (1989, 1990), «Золотая флейта» Чэнь И (1997) и др. В них был использован более современный музыкальный язык и композиторские приемы, в некоторые введены современные навыки игры на флейте, которые в настоящее время популярны в мире. Наиболее известные пьесы – «Сяо и барабан на закате» Тань Мицзы (1980) и «Танцевальная поэма» Хуан Аньлуня (1981) – подробно проанализированы в параграфе.

В качестве резюме необходимо отметить, что усвоение зарубежной техники в оригинальных сочинениях осуществляется в сравнительно небольших пьесах с ярко выраженной «программной» тенденцией. Пейзажные зарисовки, характерные, порою шуточные «персонажи» (ослики, пастушки, рыбки, ласточки и пр.), адресуют неискушенного слушателя к знакомым образам действительности. Практически совершенно за границами этого мира находятся развитые классические жанры инструментальной музыки – сонаты, концерты, поэмы, ансамбли. Их количество несоизмеримо с характерны-

ми пьесами, в которых китайские композиторы осваивали новый и для себя, и для обучающихся, и для концертной публики «западный» музыкальный стиль, сохраняя национальную самобытность.

В параграфе 2.3. – «Опыты китайских композиторов с современными техниками» – освещена работа с различными инновациями музыкального языка, в частности, с шенберговской додекафонией. Чжэн Инле с конца 1970-х годов вел в Уханьской консерватории авторские курсы по двенадцатитоновой музыке, а в 1989 году написал учебник «Курс сочинения серийной музыки». В нем были проанализированы наиболее известные произведения авторов «новой венской школы», а также некоторые китайские опусы. Опубликовано в 1980 г. первое додекафонное сочинение «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» Ло Чжунжуна вызвало взрыв интереса и повернуло китайских композиторов к серийной технике. Ло Чжунжун объединил принципы двенадцатизвучной системы с китайской пентатоникой, расположив внутри серии пятиступенные фрагменты. Это стало путеводной нитью для его последователей в Китае. Можно назвать ряд фортепианных композиций с подобной трактовкой додекафонной техники: «Дань Цюй» Яна Хенчжана, «Сюита» Вана Цзяньчжуна, «Фантазия Цзючжайгоу» Ли Баошу, Восемь пьес для фортепиано Чэня Минчжи. Серийная техника заинтересовала как композиторов, работающих в Китае, так и музыкантов, покинувших страну и живущих на Западе (Чэнь И, Чэнь Юаньлинь, Ян Юн).

В 80-х годах прошлого века в Китае молодое поколение китайских композиторов, следовавшее за западными модернистами, обнаружили, что эти новшества не вдохновляют слушательскую аудиторию. Поэтому они пытались интерпретировать технические новации скрещиванием их с традиционной китайской народной музыкой. Характерным примером может служить композиция Чжао Цзипина «Da Jing», которая была написана в 2000 году. Она подробно проанализирована в параграфе: атональная техника используется не последовательно, и тональный фактор в ней по-прежнему занимает важное место.

С XXI века китайская музыка для флейты переживает бурный процесс творческого усвоения языковых новаций. Интерес представляет собой одна из недавно созданных композиций для сольной флейты – сюита «Звуковые волны из полуночи» Мао Юйсюаня (2021). Она была отмечена множеством призов, признана обязательным произведением для участников китайского «Кубка Хуася» 2022 года. В этой небольшой композиции три части: «Шум моря», «Черный лед сезона половодья» и «Синий, чтобы поклониться исчезающему». Музыкальный язык отражает стремление композитора воспроизвести «нереальное», нулевую границу, в которой встречаются реальность и

метафора, высвечивается хаос за пределами реальности – священное природное пространство, установленное над человеком. «Шум моря» подробно проанализирован с представлением нотных примеров. Любопытен отрывок темы с экспрессивным *crescendo* и внезапным затуханием (*sfff f fff sfff mf ppp*) – в сочетании с атональным «хаосом» мелодии это выражает тревогу, экспрессию взрыва чувств от оцепенения к отчаянию.

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

В параграфе рассматриваются повороты от радикальной концепции двенадцатитоновости к плодотворному синтезу китайской традиции и европейских техник музыки XX – начала XXI века на примере композитора старшего поколения Хуана Аньлуня, в частности, его композиции «Танцевальная поэма» № 1 для флейты (1981). Во время ее исполнения на сцене выступают инструменталисты и танцовщики. Декоративная орнаментика флейты отличается блеском, ослепительно технична, сочетая выраженный сельский колорит с романтической мелодической красотой. Наряду с арсеналом приемов современной музыки Хуан Аньлун всегда придерживался тональности. Сегодня эта композиция стала классической, широко исполняется.

Китайская флейтовая общественность и публика приспособились к ускоренному темпу усвоения западноевропейского репертуара через понятные и доступные его адаптации. Вместе с тем задача европеизации была ведущей, что объясняет опыты синтеза национального материала с самыми разными радикальными явлениями культуры Европы.

В Третьей главе «Система флейтового образования в Китае XX–XXI веков» дана характеристика различных ее пластов: учебные заведения, источники влияний на флейтовую педагогику, научно-методическая сфера (пособия, научные исследования, статьи профессоров и преподавателей).

В параграфе 3.1. – «Флейтовое образование в Китае» – обрисованы учебные заведения в современном Китае, в которых происходит обучение на этом инструменте. Надо отметить, что она сравнительно молода – 2022 год является для нее своеобразным юбилеем, так как 1922 год – год основания Пекинского музыкального института, 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 велось преподавание на флейте. В 1922 году был официально основан Пекинский музыкальный институт под руководством Сяо Юмэй, где был создан курс обучения игре на этом инструменте, которым уже почти сто лет руководствуются в Китае. В 1927 году в Шанхае открылся Национальный музыкальный колледж, с 1956 года получивший титул «Шанхайская консерватория» – в нем тоже был класс флейты. В 1927 году Сяо Юмэй основал государственную консерваторию в Пекине, в которой было четыре кафедры: теория композиции, исполнительство на фортепиано, скрипке, вокальное искусство. В консерватории можно было также изучать искусство игры на флейте, лютне и национальном инструменте эрху.

Важный период развития системы образования наступает после провозглашения осенью 1949 года Китайской Народной Республики. В 50-60-е годы были созданы Тяньцзиньская, Шэньянская, Китайская, Синьхайская, Сычуаньская, Уханьская и другие консерватории. Все эти учебные заведения считаются колыбелью для подготовки флейтистов. Сегодня специализация флейты в Китае осуществляется в 12 консерваториях; насчитывается также около 300 университетов, в которых есть музыкальные факультеты и консерватории с курсами флейты. В музыкальных средних школах Китая тоже ведется обучение игре на этом инструменте – преподавательская работа в них, в основном, нацелена на подготовку к поступлению в консерваторию. Вступительный экзамен в консерваторию является единым во всей провинции и включает знание теории музыки, истории музыки, практику пения по слуху, исполнение программы на инструменте.

Для развития флейтовой системы образования огромную роль сыграли активно посещающие Китай в начале 1950-х годов специалисты из европейских стран – Венгрии, Чехии, Германии, Франции. Одной из эпохальных фигур в истории китайского образования является чешский исполнитель Арношт Бурек – в параграфе подробно охарактеризованы его методические принципы, в частности, работа над звукоизвлечением. Он требовал сведения движения губ к минимуму, переноса акцента на поддержку дыхания, выработки стабильности подачи воздуха и силы звука в связи с логикой движения мелодии. На это китайские исполнители никогда ранее не обращали внимания – они были сосредоточены только на движениях пальцев и языка, игнорируя согласованность дыхания флейтиста и интонирования музыкальной мысли. Среди многочисленных учеников Бурика – сегодняшние известнейшие профессора флейты: Линь Кемин и Лю Пин, Фан Диньхао и Ли Голян, Тан Мицзы и Шэнь Чжилян, Чжан Хуайбин, Сюй Бэйхун и Чэнь Цзинфан.

В XXI столетии традиция посещения Китая мировыми известными флейтистами сохраняется и упрочивается. В качестве показательного примера в работе фигурирует знаменитый французский исполнитель Эммануэль Паю. Он трижды посещал Шанхай с сольными концертами и лекциями, долгое время находился в глубоком контакте с китайским флейтовым сообществом и является важной фигурой в истории преподавания флейты в Китае.

В параграфе 3.2. – «Истоки методических ориентиров флейтовой педагогики» – освещаются два фактора: обучение китайских флейтистов в разных странах и знакомство с зарубежными мастерами в Китае.

Для характеристики первого подробно изложена информация об обучении педагогов Китая за рубежом. Это вузы США (Хан Лян, Ма Йон, Юй Тун, Чэнь Даймен, Чжу Цзи), Германии (Мин Руофан), Франции (Ни Ичжэнь, Сюй Гэ), России (Ли Сюэцюань). Естественно, что возвращаясь работать в Китай, отечественные флейтисты были вооружены методическими принципами разных национальных школ – это объясняет множественность направлений в китайской системе образования.

Вторым важным обстоятельством разнообразия методических ориентиров были гастроли и педагогическая работа иностранных флейтистов. В разные годы Китай посещали патриарх современной флейты 93-летний британский флейтист Джеймс Голуэй, французский флейтист Ален Марион и всемирно известный французский мэтр Жан Пьер Рампаль, датский флейтист венгерского происхождения Андраш Адорьян, австрийский мастер Рудольф Гиндлхумер и другие.

Вплоть до основания нового Китая флейтовое исполнительство находилось под прямым влиянием русской школы. И по сей день многие музыканты страны стремятся к получению высшего музыкального образования в России. Для национальной традиции характерно внимание к собственно игровым навыкам, поэтому в русской флейтовой педагогике китайских музыкантов привлекает ярко выраженная артистичность, развитие способности исполнителя глубоко понимать образный мир произведения и вникать в него, опираясь на эмоциональный опыт.

В параграфе 3.3. «Методики и проблемы обучения на флейте в Китае» освещаются два разных объекта, отраженных в названии.

Обучение на флейте (как и на других европейских инструментах) сегодня трудно представить как единую школу – оно демонстрирует различные дидактические ориентации. Основная характерная черта – преимущественное внимание к технике игры на инструменте, развитию игровых навыков. Педагоги много работают над звукообразованием и тщательным освоением специальных приемов (штрихов, аппликатуры). В этом сказывается отражение

опыта французской методики. Именно она научила китайцев отношению к характеру звука флейты, акцентировала тщательное внимание к тону – требование полного звука басов, красивого альтового регистра и ярких высоких частот, одновременно чистых и нежных. Китайцам представилась любопытной французская позиция по отношению к противопоставлению «красивого» и «уродливого», то есть не очень эстетичного тона. Позже, когда Китай адаптировал древние национальные песни для европейской флейты, были добавлены неэстетичные, «уродливые» звуки – такие, как звуки «ци» и стук по клавишам, чтобы обогатить исполнение музыки. Французский стиль в Китае обеспечивает эффективную подготовку флейтистов, он также оказал влияние и на творчество композиторов, сочиняющих для флейты. В характеристике национальной педагогики уделяется внимание репертуару – до 1980 года он был очень скудным, ограничивался китайской музыкой и популярной классикой, известной во всем мире. Сложная техника и современные методы сочинения создавали для флейтистов большую сложность.

На примере Шанхайской консерватории в диссертации приводится формат учебных заданий (проведение концертов, участие в симфонических оркестрах, выступления в камерном ансамбле и т. д.) и ориентировочный список произведений по классам. В качестве характерного образца профессиональной компетенции приводится творческий портрет заведующей кафедрой Уханьской консерватории Сюй Гэ (обучение во Франции, деятельность в США). Она активный исполнитель в концертных залах Китая, талантливый виртуоз флейты, но, помимо этого, ее отличают обширные знания по литературе, живописи, архитектуре, придающие ее урокам особую содержательность. Очень любопытным надо назвать опыт создания Сюй Гэ визуальных пособий с музыкой – своеобразных иллюстраций музыки изобразительными презентациями и видеоклипами. Это очень современный вид деятельности любителей музыки в Интернете, и Сюй Гэ тоже размещает свои работы в Сети. Она много пишет в ведущих литературных и художественных журналах, газетах: с 2012 года является главным редактором специализированного журнала «Искусство флейты» Федерации флейты Китайской ассоциации звука. Среди ее опубликованных работ – монография по общей теории французской школы флейты XIX века, аналитические очерки о флейтовых сочинениях С. Прокофьева, В. Моцарта, Фантазии на темы «Кармен» Ф. Борна.

Многие преподаватели флейты пишут теоретические исследования, посвященные, прежде всего, истории и технике игры на европейской флейте. Широко известный в Китае педагог Чжу Тунде был автором первого издания учебного пособия «Уровни владения игрой на флейте». Чжаном Чжихуа (с

1960 года первый преподаватель флейты Нанкинского института искусств) написаны «Развитие и эволюция флейты», «Хронология истории духового искусства», «Огромный вклад реформатора флейты Бёма», «Краткий анализ зарубежных произведений для духовых инструментов». Профессор Сианьской консерватории, композитор Гао Циньпинь написал «Музыкальный стиль эпохи барокко и игра на флейте». В статье «Я и альтовая флейта» он излагает личные соображения об инструменте, на котором играет, как и в тексте своеобразного учебного пособия «Основные принципы флейты для начинающих флейтистов». Многочисленные работы профессора Тяньцзиньской консерватории Ли Сяоке 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» и др. Пишет Ли Сяоке также масштабные исследования: «Стиль духовых произведений эпохи барокко», «История и развитие техники игры на флейте», «Методика преподавания флейты», «Об обучении на флейте и воспитании самостоятельности учеников».

В заключение параграфа сформулированы проблемы современной флейтовой педагогики, изложенные в критической литературе, и личные соображения автора диссертации. Один из острых вопросов – западная ориентация методической литературы, что не отвечает особенностям китайского менталитета, малое внимание общим курсам (история музыки, анализ музыкальных произведений, гармония). Выше была упомянута частично в негативном ключе направленность в интерпретации на подражание, копирование авторитетов. К существенным недостаткам флейтовой педагогики надо отнести достаточно малый опыт выступлений в составе камерных ансамблей, в том числе со студентами-пианистами.

В резюме главы отмечено, что система образования, ее описание и анализ – безбрежная тема. Современный 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, роль Арношта Бурека и Жана-Пьера Рампаля, Эммануэля Паю не должны «кануть в историю» – они, так или иначе, присутствуют в китайской реальности сегодня. Жизнь академической флейты в Китае продолжается, на нее воздействуют самые различные факторы и обстоятельства – стоит их наблюдать, анализировать, оценивать.

В **Заключении** диссертации подведены итоги и обозначены дальнейшие возможности исследования проблематики инструментария, творчества и системы обучения на европейской флейте в Китае.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

I. Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ

1. Ван, Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая // Южно-российский музыкальный альманах. – 2021. – № 4. – С. 6–11 [0,8 п. л.].
2. Ван, Пэй. Синтез национальных традиций и современных техник в музыке китайских композиторов для флейты // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 3. – С. 122–127 [0,7 п. л.].
3. Ван, Пэй. Новые грани музыкальных образов романсов Рахманинова в переложении для флейты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – № 6. – С. 54–62 [0, 7 п. л.].

II. Другие публикации по теме диссертационного исследования

4. Ван, Пэй. История развития игры на флейте в Китае // Chronos. – 2020. – № 7 (44). – С. 9–10 [0, 25 п. л.].
5. Ван, Пэй. Флейтовое образование в Китае: истоки и современность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – № 5. – С. 75–90 [0, 25 п. л.]
6. Ван, Пэй. Европейская академическая музыка в современном Китае: формы представления // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре: сборник статей по материалам IV Всероссийской научной конференции, Ростов-на-Дону, 28–30 марта 2022 года / РГК им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. – С. 154–164 [0, 7 п. л.].
7. Ван, Пэй. Сочинения китайских композиторов для флейты // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы V Международной научно-практической конференции, Таганрог, 31 марта 2022 года. – Ростов-на-Дону – Таганрог: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2022. – С. 234–242 [0, 4 п. л.].
8. Ван, Пэй. «Вокализ» С. В. Рахманинова в переложениях // Сергей Рахманинов в культуре России (К 150-летию С. В. Рахманинова и 55-летию Ростовской консерватории): сборник статей по материалам Всероссийской

научной конференции 23–25 ноября 2022 года / Ред.-сост. А. В. Крылова.
Науч. ред. Н. В. Дуда. – Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахма-
нинова, 2023. – С. 231–236 [0, 25 п. л.].