

*На правах рукописи*

**Чжоу Ицюнь**

**КИТАЙСКОЕ САКСОФОННОЕ ИСКУССТВО:  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ОБРАЗОВАНИЕ, РЕПЕРТУАР**

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 истории музыки  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки»

**Научный руководитель** кандидат искусствоведения, доцент  
**Приданова Елена Владимировна**

**Официальные оппоненты:** **Понькина Антонина Михайловна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Военный институт (военных дирижеров)  
Военного университета  
имени князя Александра Невского,  
старший преподаватель кафедры  
инструментов военных оркестров

**Нестеров Сергей Игоревич**  
кандидат искусствоведения,  
профессор, Ростовская государственная  
консерватория им. С. В. Рахманинова,  
профессор кафедры  
струнных инструментов

**Ведущая организация** Дальневосточный государственный  
институт искусств, кафедра фортепиано

Защита состоится «7» июня 2023 года в 13 часов на заседании диссертационного совета 23.2.018.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

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

Автореферат разослан «   » \_\_\_\_\_ 2023 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** В настоящее время музыканты и слушатели во всем мире проявляют большой интерес к искусству азиатских стран. На пике исследовательского внимания находятся вопросы взаимодействия культур в процессе формирования и развития композиторских и исполнительских школ в Китае. Одним из впечатляющих примеров освоения европейского инструмента в новых условиях является история саксофона. В наши дни по степени распространенности в Китае он вошел в число самых популярных западных духовых инструментов.

С 1980-х годов музыка, создаваемая китайскими композиторами, вовлекается в сферу апробации новых идей и темброво-звуковых возможностей саксофона (как соло, так и в различных тембровых сочетаниях в составе инструментальных ансамблей). Можно с уверенностью утверждать, что уже к 1990-м годам этот западный духовой инструмент получил широкое распространение в музыкальной среде Китая: в концертной жизни как массово-бытового (военные оркестры, джазовые коллективы, популярные вокально-инструментальные группы), так и академического направлений, в общем и профессиональном образовании.

Несмотря на очевидную культурно-историческую ценность происходящих процессов, в научной литературе они осмыслены фрагментарно. Это утверждение в одинаковой степени верно по отношению ко всем существующим в настоящее время музыковедческим школам (китайской, европейской, американской, российской). Ряд крупных исследований и статей, выполненных в русле данной проблематики, не исчерпывает всей многогранности темы, кроме того, в них содержится ряд неточностей.

Вышесказанное обуславливает актуальность изучения темы и провоцирует появление ряда вопросов, направленных на постижение особенностей применения китайскими музыкантами и композиторами возможностей евро-

пейского инструмента в контексте диалога культур, его трактовки в самых разных жанрах, а также дальнейшее осмысление процессов интеграции традиций исполнения на духовых инструментах Востока и Запада.

**Степень научной разработанности темы.** Существующая музыковедческая литература, имеющая отношение к теме исследования, может быть разделена на несколько блоков: работы, направленные на освещение исторического развития саксофонного искусства в Китае; труды по проблемам исполнительства на саксофоне; научные изыскания, посвященные особенностям китайской саксофонной педагогики и методики; материалы, связанные с изучением музыкальных произведений для саксофона (сольных и ансамблевых).

Если говорить об истории саксофонного искусства в Китае, то можно констатировать, что несмотря на количественные показатели, существует дефицит качественной научной литературы на эту тему, так как многие работы на китайском языке достаточно поверхностны.

В монографии Чэнь Игана освещена история китайской военной музыки от Древнего Китая до XXI века. Ее ценность – в наличии большого количества фактологического материала и продуманной периодизации. Однако о развитии саксофона в рамках военного оркестра можно судить лишь косвенно. Ряд исследований направлен на изучение отдельных аспектов музыкальной истории в Шанхае и Харбине – городах, где работали русские исполнители. Это коллективные монографии Лю Синьсинь, Лю Сюэцин; Ма Сюэцян, Сюн Юэчжи, в которых рассмотрена проблема влияния русской исполнительской школы на китайских музыкантов. В трудах Ван Чжичэн и Ван Юйхэ собраны исторические материалы о китайских военных оркестрах и джазовых коллективах, в состав которых входили как соотечественники, так и иностранцы в период до 1990-х годов.

Начальному этапу эволюции саксофонного искусства в Китае посвящены статьи и магистерские диссертации Дуань Жуй, Сунь Бо, Хань Гохуан, Чжэн Цзюсинь, однако в них изучены лишь отдельные аспекты проблемы, отсутствует систематическое освещение интересующего нас процесса.

Отдельного внимания заслуживают исследования о джазовой музыке в Китае до 1990-х годов, в рамках которой происходило становление и развитие саксофонного исполнительства: прежде всего, диссертация Цянь Тун, статьи Ло Цинь, Пэн Сюэли, Цзинь Ганлай, магистерские диссертации Вэй Вэй, Дин Сяоюй, Пэй Жухэ, Чэнь Чэнь, кандидатская диссертация Чжао Ифэй. Данные работы важны для понимания контекста становления культуры саксофонного исполнительства в Китае, однако в них не уделяется специального внимания именно этому искусству.

Одним из наиболее значимых трудов на русском языке является диссертация Гэ Мэна. Автор рассматривает тему в ракурсе влияния социально-политической ситуации на развитие саксофонного искусства, в связи с чем выделяет два периода этой истории: до образования КНР (до 1949 года) и после образования КНР (с 1949 года до наших дней). При этом второй этап дробится на несколько периодов: первые 15 лет образования КНР (1949–1966), время Культурной революции (1966–1976) и период политики «открытости» (с 1977 года и до наших дней). Периодизация Гэ Мэна в целом может быть принята, однако нуждается в некотором уточнении.

Косвенно темы исследования касаются труды о китайской музыке XX века, направленные на изучение академического музыкального искусства в рамках взаимодействия западной и восточной культур. Так, в диссертации Дай Юй «Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке "Периода открытости"» рассматривается творчество китайских композиторов «новой волны», что позволяет получить представление об историческом контексте этого периода.

Объединяя вопросы, связанные с осмыслением исполнительского и педагогического аспектов заявленной темы, можно отметить, что полноценное освещение музыкального образования на примере фортепианного исполнительства представлено в диссертации Дин И «Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный ре-

пертуар», однако аналогичной работы по саксофонному искусству не существует. В то же время ряд трудов на китайском языке посвящен отдельным аспектам истории саксофонного образования, методике преподавания специальной дисциплины, системе тестирования, распространенной на Западе и в Китае как способе независимого определения уровня владения инструментом. Это статьи и магистерские диссертации Ван Чжунцай, Тан Цзэчжэн, Фэн Чжэнгуань, Хэ Яньпин, Чжан Инхао.

Что же касается вопросов методики, то в этой сфере как таковых научных исследований нет, однако существуют учебники и учебные пособия, которые содержат указания методического характера, сопровождаемые научным обоснованием разной степени подробности. Среди наиболее авторитетных авторов – педагоги и музыканты Ван Цинцюань, Гао Цимин, Инь Чжифа, Ли Маньлун, Ли Юйшэн, Се Цзиньци, Чжан Сяолу.

В диссертации Беговатовой М. А. представлена история развития специфических приемов саксофонного исполнительства, дана их классификация. В статье на китайском языке Чэнь Гуаншэн большое внимание уделено использованию глиссандо в исполнительстве на китайских национальных духовых инструментах.

Саксофонному творчеству композиторов Китая посвящены следующие источники на китайском языке: магистерские диссертации Ван Цзыфэн, Сюй Ян, Цюй Мэнсюэ. При этом работа Цюй Мэнсюэ – первая среди наиболее значимых по количеству изученных произведений и своему научному уровню. В магистерской диссертации Сюй Ян дана краткая характеристика первого оригинального произведения для саксофона китайского композитора «Китайская рапсодия №3» Хуан Аньлуня.

В целом, музыка для саксофона изучается в таких трудах, как правило, в контексте творческой биографии композитора, его стиля или отдельных аспектов музыкального языка. К числу таких исследований можно отнести труды Бань Лися, Чэнь Хундо, Ху Бинь, Ли Ханьтао и др.

Одна из наиболее фундаментальных работ, посвященных именно саксофонному искусству, написана на английском языке Гао Синь. Ее ценность – в охвате всех произведений, созданных китайскими композиторами для саксофона до 2016 года, а также в наличии аналитических эссе о некоторых из них. В докторских диссертациях Так Чиу Ван и Шерил Энн Мелф изучается творческая биография и стилевые особенности музыки Чэнь И, в том числе сочинение для саксофона соло «Монолог».

На русском языке близки теме диссертации работы Цюй Ва с анализом фортепианных опусов Чу Ванхуа, Чэнь Шуюнь, освещающие биографию Лян Лэя. В них не ставится задача изучить произведения для саксофона, однако представлены важные обобщения о стилевых особенностях музыки героев исследований, которые обращались, в том числе и к саксофону. Специальных аналитических трудов о музыке для саксофона композиторов Китая не существует.

**Объект исследования** – китайское саксофонное искусство.

**Предмет исследования** – особенности становления и развития китайского саксофонного искусства.

**Цель исследования** – осмыслить саксофонное искусство Китая как целостный феномен в единстве трех компонентов: исполнительство, образование, репертуар.

**Задачи исследования:**

- изучить саксофонное искусство Китая в исторической перспективе и уточнить имеющуюся периодизацию;
- обосновать значимость отдельных музыкантов – представителей китайской саксофонной исполнительской и педагогической школы;
- сформулировать методические принципы китайских саксофонистов в сравнении с ведущими зарубежными саксофонными школами;
- охарактеризовать жанрово-стилевые особенности наиболее показательных произведений для саксофона в творчестве китайских композиторов;

– выявить исполнительские задачи современного китайского саксофониста.

**Материал исследования** можно разделить на несколько групп:

1. Документальные свидетельства исторического процесса освоения саксофона: биографические материалы, публикации в прессе, видеозаписи выступлений, программы концертов крупнейших китайских саксофонистов, программы конкурсов и материалы тестовых экзаменов, беседы автора диссертации с современными музыкантами-педагогами Ли Маньлуном, Гао Циминем, композитором Го Юанем, видеоинтервью с Инь Чжифа, фотографии, грампластинки, CD диски и т.д.

2. Учебные пособия для саксофона в виде традиционных нотных и текстовых материалов, а также в формате видео (VCD): Инь Чжифа «Самоучитель игры на саксофоне», Ли Маньлун «Ежедневные упражнения на саксофоне» и «Тестовые материалы по саксофону (любители): 1-9 уровни», Ли Юйшэн «Исполнение гамм на саксофоне», Се Цзиньци «Начальный этап освоения саксофона», Чжан Сяолу «Книга джазового саксофонного исполнительства», Дэйв Либман (США) «Развитие индивидуального звука саксофона», Стивен Малик (США) «Разминка на саксофоне».

3. Нотные тексты музыкальных произведений для саксофона, написанных в разных жанрах. В целях создания общей картины репертуара были выбраны художественно значимые опусы в диапазоне от обработок до оригинальных сольных и ансамблевых сочинений, в том числе: переложение Чэнь Гана «Солнце в Ташкургане» для саксофона и фортепиано, оригинальные произведения «Китайская рапсодия №3» Хуан Аньлуня, «Монолог» Чэнь И, Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа, «Воспоминания о Сяосяне» для альт-саксофона и магнитофонной ленты Лян Лэя, «Сад Шесть» для секстета саксофонов и «Озеро» для дуэта саксофонов Лян Лэя, «Плавающий фон» Ян Сяочжуна и «Глаза, создающие солнечных птиц» Го Юаня для квартета саксофонов. Особое внимание при отборе сочинений для анализа было уде-



лено первым опытом обращения китайских композиторов к инструменту в разных жанрах. Кроме того, важным фактором стал критерий их востребованности в концертной практике, включенность в репертуар выдающихся саксофонистов.

**Научная новизна исследования.** В диссертации впервые комплексно изучено саксофонное искусство в Китае. Автором предложена уточненная периодизация становления китайского саксофонного искусства в единстве его исполнительских, педагогических и творческих компонентов; произведена историческая реконструкция специфической ситуации в этой области во время Культурной революции; выявлены значимые фигуры в сфере исполнительской и педагогической школ, сформулированы их основные методические принципы, осмысленные в сравнении с ведущими зарубежными саксофонными школами; определены основные векторы творческих поисков композиторов Китая в создании саксофонного репертуара сольной и ансамблевой направленности; в русскоязычную научную литературу введен значительный корпус исследовательских трудов и нотных материалов, посвященных проблематике диссертации.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что оно может послужить отправной точкой для дальнейшего изучения развития китайского саксофонного искусства, поскольку ее автором:

- на материале саксофонного искусства дополнена и конкретизирована картина бытования китайской духовой инструментальной музыки в XX веке;
- установлены закономерности развития этой области исполнительства в Китае;
- систематизирован большой объем фактологического материала, относящегося к исполнительской и педагогической деятельности ведущих саксофонистов этой страны;
- установлен вектор развития китайского саксофонного репертуара: жанрово-стилевая эволюция от обработки фольклора и произведений для других инструментов до создания оригинальных сочинений с использованием

всего арсенала современных музыкально-языковых средств, обращение не только к сольным, но и ансамблевым жанрам (от дуэта до секстета саксофонов).

**Практическая значимость исследования.** Материалы работы могут найти свое применение в теоретических и практических учебных курсах средних профессиональных и высших учебных заведений: «Современная музыка», «История китайской музыки», «История исполнительского искусства», «Методика обучения игре на саксофоне», «Специальный класс», «Камерный ансамбль», «Ансамбль духовых инструментов», «Изучение концертного репертуара».

**Методология и методы исследования.** Диссертация базируется, прежде всего, на трудах китайских и российских музыковедов, посвященных вопросам осмысления специфики восточной и китайской музыки, освещающих разные аспекты изучения саксофонного искусства. Опираясь на традиции российского музыкознания, при анализе музыкальных произведений и осмыслении методических аспектов автор учитывал также специфику теоретического музыкознания китайских и американских исследователей.

В работе был использован комплексный подход: благодаря системному методу удалось осмыслить это явление в единстве всех его компонентов; для выявления особенностей саксофонного исполнительства и образования в Китае был использован сравнительно-аналитический метод; при изучении произведений китайских композиторов автор диссертации опирался на методы социокультурного, историко-теоретического и исполнительского анализа.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Основные этапы становления китайского саксофонного искусства тесно связаны с социокультурными процессами XX века и складываются следующим образом: *первый период (1856-1911)* – знакомство местной аудитории с инструментом благодаря концертным гастролям саксофониста Ш.-В. Суаля (Али Бен Су Алле); *второй период (1912-1978)* – появление и функционирование саксофона в военном оркестре, развитие джазового исполнительства

(1920-1949); *третий период (1980-1996)* – становление практики индивидуального обучения, появление переложений и первого оригинального сочинения для саксофона китайского композитора, активизация культурного обмена; *четвертый период (с 1997 года по настоящее время)* – формирование и развитие системы профессиональной подготовки саксофонистов, активизация композиторского творчества.

2. В процессах укоренения саксофона на китайской почве огромную роль сыграла деятельность военных оркестров, благодаря которым инструмент не только был интегрирован в культурную среду, но и сохранился в концертном обиходе периода Культурной революции (1966-1976). Кроме того, именно военные оркестры инициировали появление первых педагогов, чья образовательная и методическая деятельность заложила основы профессиональной подготовки саксофонистов.

3. Произведения композиторов Китая для саксофона свидетельствуют о постепенном усилении интереса к инструменту, движении в сторону всё более глубокого и разнопланового взаимодействия европейской и национальной культурных традиций.

4. В XXI веке произведения китайских композиторов для саксофона становятся пространством смелых экспериментов, в котором авангардные композиторские техники плодотворно взаимодействуют с национальной традицией. Современная профессиональная подготовка саксофонистов в Китае направлена на формирование музыканта-универсала, одинаково виртуозно владеющего всем арсеналом технических и выразительных возможностей инструмента – комплексом классических, джазовых и авангардных исполнительских техник, а также приемами игры, имитирующими звучание традиционных духовых инструментов.

5. Процесс расширения национального саксофонного репертуара связан не только с освоением китайскими композиторами сольных жанров классико-романтической и авангардной направленности, но и с ростом их интереса к

ансамблевому музицированию в рамках дуэта, квартета и секстета саксофонов.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Достоверность проведенного исследования обусловлена привлечением широкого круга документальных источников, а также применением апробированных в науке методов исторического и теоретического музыкознания. Диссертация подготовлена на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, обсуждена на кафедре и рекомендована к защите. Результаты исследования прошли апробацию на всероссийских и международных конференциях, таких как Международная научно-методическая конференция аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 2020, 2021), IX всероссийский фестиваль науки (Нижний Новгород, 2019). По теме диссертации опубликовано 6 статей, в том числе 3 в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух приложений.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обозначены актуальность темы и степень ее научной разработанности, объект, предмет, материал исследования; сформулированы цель и задачи диссертации; выявлена ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая база; представлены положения, выносимые на защиту, обозначены степень достоверности результатов исследования, структура работы.

В **Первой главе – «Предпосылки становления академического саксофонного искусства в Китае»** – предложена попытка представить достоверную с исторической точки зрения картину развития инструмента и его вхождения в различные области музыки. На основе тщательного анализа имею-

щейся научной литературы, а также учитывая свидетельства участников становления саксофонного искусства в Китае, здесь уточняются некоторые исторические сведения, достоверность которых подкрепляется ссылкой на документальные источники.

*В параграфе 1.1. «Проблема периодизации саксофонного искусства в Китае»* предложена собственная периодизация изучаемого процесса, учитывающая все три области его существования – исполнительство, педагогику и репертуар – и наиболее значимые события и процессы, происходящие в одной или нескольких областях в разное время. Автор диссертации вступает в полемику с Гэ Мэном и Цзян Минхуэй, чьи периодизации основаны на распространенной в китайском музыкознании тенденции объяснять развитие музыки, опираясь исключительно на социально-политические события. Кроме того, многие детали, связанные с трактовкой исторических фактов, требуют уточнения.

Что касается первого периода (середина XIX в. – 1911 г.), то следует уточнить: саксофон в этот период еще не функционировал в духовом и военном оркестрах Китая, а был знаком публике исключительно благодаря гастролям Али Бен Су Алле. Конкретизируя фактологию второго периода (1912-1949), можно поставить под сомнение утверждения о появлении в это время первых попыток адаптации китайских сочинений для саксофона, поскольку документальных свидетельств о существовании произведений композиторов Китая в аранжировках для саксофона в этот период не обнаружено. Относительно третьего периода (1949-1978) позволим себе не согласиться с утверждением о том, что в это время происходила стагнация из-за запрета инструмента в стране и полного прекращения культурных обменов. Напротив, как показало исследование, саксофон был востребован в военном оркестре.

Трудно согласиться и с утверждением о том, что в четвертый период (1980-2000) Китай являлся ключевым производителем саксофонов в мире. Объективный анализ фактов показывает, что в то время основными производителями саксофонов все еще оставались заводы во Франции, США и Японии.

Значимость этого периода, скорее, в ином – именно в это время саксофонный репертуар пополняется произведениями профессиональных композиторов КНР: в 1988 году появляется первое национальное произведение для саксофона Хуан Аньлуня «Китайская рапсодия №3».

Вызывает сомнения дата начала пятого периода (с 2000 г. по наст. время). Дело в том, что временем официального установления профессиональных требований к обучающимся на саксофоне на базе Центральной музыкальной консерватории стал 1997 год, чему способствовало появление годом ранее, в 1996 году, специальной комиссии, занимавшейся вопросами методического обеспечения обучения на саксофоне в рамках деятельности Ассоциации китайских музыкантов. Уже в 1998 году сборники материалов для оценки уровней подготовки саксофонистов (с 1 по 9 уровень) были включены методической комиссией Центральной консерватории в общий перечень музыкальных материалов по всем инструментальным специальностям. Таким образом, начало пятого периода целесообразно датировать 1997 годом.

*В параграфе 1.2. «Первое появление саксофона в Китае»* впервые в русскоязычной научной литературе раскрыта роль Ш.-В. Суаля (впоследствии именовавшего себя как Али Бен Су Алле) в процессе приобщения китайской публики к саксофонному искусству. Рассмотрен дискуссионный вопрос создания данным автором первых произведений для саксофона на национальную тематику, выявлено, что несмотря на ориентальные названия – «Китайские сувениры» («Souvenirs de la Chine»), «Китайская ария и рондо» («Air Chinoise et Rondo»), «Истоки народной песни» («Tee Kun Tzin/Origin of the Folk Song») – его сочинения не содержат стиливых признаков национальной музыки, и адресованы, прежде всего, европейской публике.

Так, из доступных для анализа сохранившихся фрагментов этого сборника непосредственно к изучаемой культуре отсылает лишь «Шанхайский вальс Редова». Согласно предисловию к нотам, написанному на французском языке, он был сочинен для концерта Али Бен Су Алле в Шанхае 9 сентября 1856 года. Жанровой основой произведения французского композитора стал

чешский медленный танец редова, популярный в Европе и Америке в 1840-е – 50-е годы. Несмотря на название, по своему музыкальному языку данное произведение никак не соприкасается с китайской традицией.

Что касается других опусов сборника с заявленной в их названии национальной тематикой, то о них можно узнать лишь из нотных примеров, содержащихся в работе Джейсона Покруса: «Китайские сувениры» («Souvenirs de la Chine»), «Китайская ария и рондо» («Air Chinoise et Rondo») и «Истоки народной песни» («Tee Kun Tzin/Origin of the Folk Song»). Несмотря на утверждение автора, что эти сочинения свидетельствуют о появлении первых оригинальных произведений для саксофона с национальной тематикой, их музыкальный язык не содержит стилевых признаков китайской музыки, поэтому с этим утверждением сложно согласиться в полной мере.

Второй, третий и четвертый периоды становления саксофонного искусства в Китае охарактеризованы сквозь призму деятельности военного и джазового оркестров.

*Параграф 1.3. «Саксофон в китайских военных оркестрах»* воссоздает подробную картину освоения инструмента музыкантами и педагогами Китая на пути к его академическому статусу в сравнении с аналогичными процессами, происходившими в Европе и Америке.

Поднимается вопрос об уточнении времени вхождения саксофона в состав военных оркестров Китая: вопреки устоявшемуся в научной литературе мнению о том, что это произошло в 1888 году, документальных подтверждений этого факта не установлено. Фактическое доказательство появления саксофонов в оркестре «Новой армии» относится лишь к 1912 году. Именно на сохранившейся фотографии этого времени, запечатлевшей подготовку к приветствию на родной земле влиятельного политика-реформатора и ученого-журналиста Ляна Цичао, прибывшего в порт Тяньцзиня из Японии, можно увидеть саксофонистов в составе коллектива. Этот факт подтверждается и их упоминанием в описании церемонии приветствия гостей оркестром «Новой армии» в одном из журналистских материалов самого Ляна Цичао.

Первые ростки китайской саксофонной школы укоренились именно на почве деятельности военных оркестров. Так, в 1932 году в Шанхае была создана «Лаборатория исследований китайской и западной музыки», на базе которой силами музыкантов военного оркестра преподавалась игра на западных духовых инструментах, в том числе на саксофоне. В тот же период в городе Чанчунь для китайских студентов была организована «Школа военного оркестра» с педагогическим составом из числа японских специалистов, где прошли обучение известные впоследствии преподаватели китайских музыкальных учебных заведений – Чжан Цзиньшань, доцент класса гобоя консерватории Синхай, Ван Вэй – преподаватель музыки и японского языка в средней школе Люйшунь в провинции Ляонин. «Армейская военная музыкальная школа», основанная Хун Панем для обеспечения потребностей в кадрах профессиональных военных музыкантов, была создана в 1942 году в Чунцине при поддержке китайского правительства.

Политические гонения Культурной революции напрямую затронули и саксофон. Однако несмотря на то, что этот период истории Китая в отношении развития саксофонного искусства оказался наиболее «застойным», запреты не коснулись военного оркестра, где саксофон сохранил свое значение. Так, обнаружены факты участия саксофонистов в музыкальной культуре названного периода: 30 октября 1960 года – в рамках музыкального фестиваля в Шэньяне (провинция Ляонин) состоялся «Концерт памяти литературных и художественных кружков провинции Ляонин и города Шэньян» в честь композиторов Сянь Синхая и Нэ Эра. На фотографии, приложенной к статье, видно, что в составе военного оркестра – целый ряд саксофонистов, в том числе играющих на альте и теноре-саксофоне. Другие приведенные в диссертации документы также доказывают, что и в 1968, и в 1972 годах саксофон активно функционирует в военных оркестрах.

Изученные материалы подтверждают, что активизация развития саксофонного искусства после Культурной революции в 1980-е годы имела под со-



бой прочный фундамент. Именно в недрах военного оркестра происходило зарождение традиций академического и джазового исполнительства на саксофоне в Китае. С начала реформ открытости (с 1980-х годов) военно-оркестровые службы КНР были нацелены на повышение исполнительского уровня музыкантов. Заручившись поддержкой государства, они активно делились художественным опытом с саксофонистами международного уровня, а также предпринимали попытки теоретического осмысления собственного опыта, разрабатывая первые учебные и методические руководства. Так, Военный оркестр Народно-освободительной армии, где саксофон существовал с 1949 года, дал импульс к дальнейшему профессиональному становлению таким выдающимся китайским исполнителям и преподавателям саксофона, как Ван Цинцюань, Ду Иньцзяо и Се Цзиньци.

Завершает главу *параграф 1.4. «Саксофон в джазовых коллективах Китая»*. Развитие джазового саксофона происходило на территории Китая неравномерно. Можно говорить о наличии нескольких крупных центров в этой сфере – Шанхай, Харбин, Чанчун, Циндао. Во всех вышеназванных городах функционировали иностранные коллективы, однако в Циндао, Ухани и Шанхае со временем появились собственные исполнители.

Как и многие другие западные явления, джаз начал свое становление в Китае благодаря деятельности иностранных групп, прежде всего, в его «Восточной джазовой столице» – Шанхае, где проживало большое число западных иммигрантов. Самым ранним джазовым коллективом в старом Шанхае был джаз-бэнд под руководством итальянского музыканта Мэй Байци, созданный в 1920-м году (в 1934 году он был назван «Бальный оркестр» («Ballroom Band»)) – первый подобный оркестр в Китае, имеющий в своем составе группу саксофонов. Отмечен большой вклад в развитие джазового искусства Китая в этот период русских музыкантов, в частности, Сергея Ермолаева, Олега и Игоря Лундстремов.

Изначально большинство саксофонистов в Шанхайском джазовом оркестре были иностранцами, однако в 1935 году Юй Юэчжан сформировал первый шанхайский джаз-бэнд («Юй Юэчжан Бэнд»), состоящий из китайских музыкантов. В числе национальных джазменов особую роль в развитии саксофонного искусства сыграл также харбинский саксофонист Хуан Шифу, основавший 20 ноября 1948 года «Музыкальное общество Сунцзян», позже преобразованное в «Духовой оркестр Харбинского общества». В середине 1940-х годов джазовые коллективы, созданные китайцами, проявляют себя все более активно. Самым известным из них является «Джаз-бэнд Джимми Кинга» («Jimmy King band»).

Анализ репертуара позволяет выявить роль саксофона в китайских джазовых оркестрах. Музыкантами не сразу было освоено импровизационное искусство, столь характерное для этого вида исполнительства, поэтому они, как правило, разучивали все произведения по нотам. В целом, репертуар шанхайского оркестра соответствовал тенденциям, господствующим в США, кроме того, китайские джазовые оркестры исполняли популярные отечественные песни.

По воспоминаниям Чжэн Дэжэня, члены его группы в основном играли по нотам, в отличие от аналогичных коллективов в Америке, которые блестяще импровизировали. Те же наблюдения озвучивал Лу Тинцюань, китайский джазовый саксофонист первого поколения. Поскольку джазовые коллективы были ориентированы на танцевальную музыку, их основной функцией было сопровождение танцев, что предусматривало четкую метрическую пульсацию и следование определенным структурным шаблонам, так что, строго говоря, в импровизации не было необходимости. Саксофону обычно поручалось первое исполнение основной песенной темы в начале композиции под аккомпанемент других инструментов ансамбля, затем он затихал и передавал эстафету певцу. Иногда он выполнял аккомпанирующую функцию, сложные импровизационные эпизоды в его партии отсутствовали.

Только после 1980-х годов в китайское джазовое саксофонное искусство постепенно стала проникать импровизация, а роль саксофона в бэнде расширилась до развернутых сольных фрагментов. Дальнейшее развитие джаза приводит к появлению выдающихся китайских национальных джазовых музыкантов – Лю Юаня и Ли Гаояна, деятельность которых на страницах диссертации подробно освещена.

Во **Второй главе – «Становление и развитие профессионального саксофонного исполнительства и образования в Китае»** – исторический процесс укоренения инструмента на китайской почве рассмотрен в единстве двух его основных компонентов: исполнительства и педагогики. В *параграфе 2.1. «Пути формирования профессиональной подготовки саксофонистов»* раскрыты особенности т. н. «общественного» и профессионального обучения. Так, первый период (с 1980-х до 1997 года) характеризуется отсутствием сложившейся системы образования (не существует образовательных учреждений, теоретически осмысленных и показавших эффективность на практике методик обучения и т. д.). На этом этапе обучение осуществлялось саксофонистами Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая и частными преподавателями, получившими свое образование, как правило, в области игры на кларнете либо владеющими народными духовыми инструментами. Такой тип образования в китайской научной литературе принято называть «общественным обучением». В его рамках развивалась и система тестирования, подробно освещенная в сравнении с западными аналогами и предпрофессиональным образованием в России. Большую роль в становлении профессионального образования сыграла и методическая деятельность отдельных энтузиастов обучения игре на саксофоне в Китае: Инь Чжифа (автор первого известного учебного пособия «Самоучитель игры на саксофоне», изданного в 1995 году).

Второй этап связан с появлением музыкальных образовательных организаций, в которых открылся класс саксофона. Сегодня центрами подготовки профессиональных саксофонистов являются крупные консерватории Китая

(Сычуань, Гуанчжоу, Пекин, Шанхай, Ухань, Тяньцзинь, Шэньян и др.). Существуют значительные отличия в преподавании саксофона между севером (в городах Пекин, Шэньян) и югом (в городах Шанхай и Чэнду). Обучение саксофону на севере ориентировано на академическое исполнительство, а на юге джаз и классика преподаются параллельно. На севере очевидно большее влияние советской (российской) и европейской школ преподавания классического саксофона, а на юге приоритет отдается американской школе (и классической, и джазовой направленности).

Саксофонная педагогика развивалась в тесной взаимосвязи с исполнительством. Этот процесс, во-многом, определялся активностью наиболее талантливых и заинтересованных музыкантов, концертной и методической деятельности которых посвящен параграф 2.2. *«Просветительская и педагогическая деятельность музыкантов китайских военных оркестров и эстрадно-джазовых коллективов»*. Наиболее значимыми музыкантами-авторами методической пособий стали Ду Иньцзяо («Базовый курс игры на саксофоне», «Саксофонный сборник известных китайских и зарубежных песен», «Практическое руководство по игре на саксофоне», «Сборник камерных произведений для саксофона», «Сборник джазовых произведений для саксофона», «Сборник популярных произведений для саксофона» и «Изучение саксофона с нуля»); Ван Цинцюань («Сборник этюдов для саксофона»), Се Цзиньци («Сборник всемирно известных произведений для саксофона», видеокурс «Начальный этап освоения саксофона», «Учебное пособие для подготовки к тестированию саксофонистов», «Основные приемы игры на саксофоне (в двух томах)»). В числе выдающихся исполнителей, оказавших влияние на развитие саксофонного искусства Китая, – Лу Тинцюань, Фань Шэнци.

Развитие профессионального обучения игре на саксофоне происходило в Китае под эгидой влияния американской (Пол Броди, Кенни Джи, Дэйв Коз, Гао Синь, Ду Иньцзяо, Ли Юйшэн, Се Дэцзи, Чжан Сяолу), французской (Клод Делангль, Цзян Ханьчао, Чжан Айвэнь) и японской (Нобуя Сугава, Ли

Маньлун, Лоу Ян) школ, каждой из которых посвящен соответствующий параграф.

Так, в разделе 2.3. *«Американская исполнительская школа в Китае: истоки и влияния»* определен вклад музыкантов США в становление саксофонной школы Китая, предложена характеристика учебно-методических пособий ее представителей (*«Развитие индивидуального звука саксофона»* Дэйва Либмана, *«Разминка на саксофоне»* Стивена Малика в переводе Ли Юйшэна, *«Книга джазового саксофонного исполнительства»* Чжан Сяолу), выявлено наличие преемственности в деятельности их китайских последователей как в академической, так и в джазовой сфере.

Параграф 2.4. *«Адаптация принципов французской академической школы игры на саксофоне в Китае»* раскрывает особенности многогранной деятельности, направленной на укоренение инструмента в азиатских странах, таких музыкантов, как Клод Делангль, Цзян Ханьчао и Чжан Айвэнь. Автор диссертации заостряет внимание на отдельных аспектах методики преподавания, формирования тембровой культуры, расширения саксофонного репертуара, продиктованных особенностями французской школы.

В параграфе 2.5. *«Опыт японских саксофонистов в становлении профессионального образования Китая»* исследовательский интерес направлен на осмысление роли Нобуя Сугавы в процессе интеграции академического и эстрадного искусства с национальной культурой своей страны. Этот опыт послужил практическим ориентиром для китайских коллег и был, в частности, подхвачен Ли Маньлуном. Вклад последнего в развитие саксофонного искусства своей страны обусловлен развитием ансамблевого исполнительства (большие монотембровые коллективы) и соответствующего репертуара.

Развиваясь в тесной взаимосвязи с концертной практикой, китайское саксофонное образование к началу XXI века вышло на достаточно высокий профессиональный уровень. Это было связано с тем, что долгое время большое внимание уделялось как вопросам развития техники игры на инструменте,

так и накоплению слушательского опыта, что создало основу для развития музыкального мышления. Обращение к опыту иных культур, активное взаимодействие с иностранными музыкантами-энтузиастами, не только стремившимися познакомить китайскую публику с музыкой для саксофона, но и включившими стилистические элементы национального искусства в свои композиции, наличие собственных талантливых и увлеченных саксофонистов позволило создать основательную базу для развития саксофонного искусства в Китае.

**Третья глава – «Саксофон в творчестве китайских композиторов»** – представляет собой ряд аналитических очерков, осуществленных с целью выявления стилевых и композиционных особенностей созданной для этого инструмента музыки, с акцентом на особенностях трактовки его выразительных возможностей, заострением внимания на применении тех или иных приемов игры. Не менее важным в контексте исследования аналитическим ракурсом стала специфика преломления национальной культуры в произведениях, написанных китайскими композиторами для «западного» инструмента.

В параграфе 3.1. *«Произведения для саксофона на фольклорные темы»* рассматривается сочинение «Солнце в Тушкургане» Чэнь Гана, написанное на основе фольклорного образца как материала для профессиональной разработки. Автор диссертации выявляет следующие особенности преломления национального колорита композитором, обусловленные техническими возможностями саксофона: прием слэп (slap-tongue), который позволяет имитировать звучание народного инструмента донгбула (или домбра́), прием «двойного языка», напоминающий о звучании традиционной мелодии на бамбуковой флейте.

*Параграф 3.2. «Оригинальные произведения для саксофона соло»* охватывает такие разножанровые и разностилевые сочинения, как «Китайская рапсодия №3» op. 46 Хуан Аньлуня (1988), «Концерт для саксофона-альта с оркестром» Чу Ванхуа (2013), «Монолог (Впечатления от Подлинной истории А-Кью)» Чэнь И (1993), «Воспоминания о Сяосяне» (2003) Лян Лэя. Несмотря на

то, что ансамблевым опусам с участием саксофона посвящен следующий параграф, ряд произведений для этого инструментального состава Лян Лэя освещены в этом разделе, так как специфика музыкального мышления данного автора требует комплексного осмысления.

Анализ произведений показывает, что композиторам удалось органично синтезировать элементы традиционной китайской музыки на уровне формы и звуко-интонационных деталей (мелизматика, глиссандо, штрихи) с западноевропейскими академическими традициями, в том числе с опытами в сфере электронной музыки. Появление сочинений такого высокого художественного уровня подтверждает, что выразительные возможности саксофона оказались близки китайской образности, а обращение к этому инструменту профессиональными композиторами является важным шагом на пути формирования национальной саксофонной школы.

В параграфе 3.3. «Камерно-ансамблевые произведения» проанализированы сочинения для разномасштабных монотембровых составов: «Плавающий фон» дуэт саксофонов Ян Сяочжуна (2009), «Глаза, создающие солнечных птиц» для квартета саксофонов Го Юаня (2012).

Одной из главных задач исполнителя при обращении к данному репертуару является хорошее понимание как западных традиций академической музыки, так и особенностей культуры Китая разных эпох и регионов. Так, произведение «Солнце в Ташкургане» Чэнь Гана основано на цитатах народных песен Синьцзян-Уйгурского автономного района, в «Китайской рапсодии» Хуан Аньлуня появляется музыкальный материал северного региона Сайбэй, в «Концерте для саксофона-альта с оркестром» Чу Ванхуа в качестве тематической основы используются фольклорные мелодии провинции Цзянсу, в «Монологе» Чэнь И возникают ассоциации с повестью Лу Сюня «Подлинная история А-Кью», а в «Воспоминаниях о Сяосяне» Лян Лэя – с особенностями китайской каллиграфии и т.д.

Богатый тембр саксофона, его способность воссоздавать специфику национальных инструментов формирует еще одну важную задачу, которая

требует внимания при исполнении музыки китайских композиторов. Так, в «Плавающем фоне» Ян Сяочжуна саксофон должен звучать подобно тембру сычуаньской флейты Цян, в заключении первого раздела «Китайской рапсодии» Хуан Аньлуня имитируется матуцин, в «Монологе» Чэнь И – бамбуковая флейта (ди), сюнь и эрху и т.п.

В то же время требуется хорошее владение приемами и техниками игры, характерными для авангардной музыки: регистр альтиссимо, глиссандо, слэп, микроны, фруллато, игра на мундштуке и т. д. Важно, что и данные приемы в некоторых сочинениях связаны с определенными китайскими традициями: глиссандо может подражать пению артистов пекинской оперы, слэп – имитировать удары китайского барабана.

Эти задачи стоят перед исполнителями как в сольных, так в ансамблевых произведениях. В последних они усложняются необходимостью добиваться совместной слаженной игры, поскольку в некоторых случаях ансамбль должен звучать как единый синтетический тембр, поэтому важна максимальная ритмическая точность и тембровое единство.

**В Заключении** подводятся итоги исследования. Основные вехи «вхождения» инокультурного инструмента – саксофона – в поле академической музыкальной культуры Китая, в целом, соответствуют истории адаптации других европейских инструментов. Это и первая достаточно кратковременная встреча, создавшая у аудитории прецедент нового слухового опыта, и длительное вслушивание в новый тембр, в процессе которого было осознано сходство с хорошо знакомыми национальными звучаниями, и активное практическое освоение инструмента благодаря кросс-культурному взаимодействию (в данном случае, американскому, французскому и японскому) и, наконец, полноценная интеграция в музыкальную жизнь Китая в единстве всех ее компонентов (композиция, исполнительство и педагогика).

Тем не менее особенности (по сравнению с освоением других европейских инструментов) у этого процесса, несомненно, были, и диктовались они как спецификой самого инструмента, так и историческими реалиями Китая.



Во-первых, саксофон – один из самых молодых «персонажей» оркестрового коллектива. Именно поэтому, в отличие от остальных инструментов, он уже через 20 лет после своего изобретения оказался в Китае, вышедшем в то время из многовековой изоляции и готовом к расширению культурных границ, что обусловило некоторое сходство условий проникновения саксофона в профессиональную академическую среду с условиями, характерными для других стран.

Во-вторых, особенность саксофона связана с его востребованностью в других пластах культуры – сферах военной, популярной и джазовой музыки, что также способствовало интенсивности и непрерывности его вовлечения в новую среду. Именно многогранность бытования инструмента, в частности, в недрах военного оркестра Китая, позволила не прервать едва сложившуюся традицию в условиях Культурной революции, когда все «чужеродное» из-за идеологических соображений жестко пресекалось. Наконец, заметной особенностью ситуации в Китае стало то, что на начальном этапе музыканты заимствовали некоторые приемы игры на духовых инструментах (таких, например, как сона, шэн, хулуси и др.), а также опыт обучения в этой сфере из народного исполнительства.

Роль военного оркестра в истории становления саксофонного искусства в Китае определяется как основа традиций академического и джазового исполнительства на этом инструменте. Возможно также, что первоначальная его укорененность в духовом оркестре подспудно облегчила освоение китайскими композиторами монотембрового саксофонного ансамбля во второй половине XX – начале XXI веков.

Бытование саксофона в сфере джаза, в целом, повторяет ситуацию, характерную для Европы и Америки, с одним отличием: если там активизация интереса к саксофону являлась этапом «вторичной академизации инструмента» после его первоначального вхождения в симфоническую культуру, то в Китае, в связи с отсутствием академической музыки европейского типа в

начале XX века, его освоение происходило одновременно со становлением китайской профессиональной композиторской школы. Общим для всех культур является и тот факт, что наличие исполнительского и педагогического опыта в сфере джазового музицирования позволило композиторам смело обращаться к таким специфическим приёмам, как мультифоника, игра в регистре альтиссимо, слэп и др., что способствовало воплощению самых сложных идей и концепций, требующих использования авангардных приемов исполнительства.

Изучение становления саксофонной педагогики в Китае позволило прийти к выводу, что двумя важнейшими поворотными моментами в этой сфере стали события 1997 года: во-первых, по инициативе Ли Маньлуна в Центральной консерватории была создана система саксофонного тестирования; во-вторых, благодаря Ли Юйшэну в консерватории в Сычуани появился первый академический курс обучения игре на этом инструменте. Система тестирования обеспечила стабильный источник желающих осваивать его профессионально, что, в свою очередь, привело к открытию соответствующих классов в высших учебных заведениях страны: Уханьской консерватории, консерватории в Синхае, Тяньцзиньской консерватории, Шэньянской консерватории и других. Начало XXI века ознаменовалось появлением первого в Китае класса джазового саксофона в Шанхайской консерватории, основанного Чжан Сяолу в 2003 году.

Становление саксофонной школы происходило, с одной стороны, благодаря энтузиазму китайских музыкантов, часто уже имеющих подготовку в сфере исполнительства на кларнете или национальных духовых инструментах (при опоре на традиции советской школы), с другой стороны, в тесном контакте с зарубежными коллегами. В ходе исследования установлено, что наиболее значимыми школами, благодаря которым происходило освоение саксофона, стали для Китая американская, французская и японская. Если первые две важны с точки зрения освоения методики преподавания, расширения уже имеющегося репертуара и формирования тембровой культуры, то последняя ока-

залась ценна своими достижениями в опыте адаптации национального материала к звучанию западного инструмента, а также привлечением внимания к ансамблевому музицированию. Так, деятельность японского саксофониста Сугавы, направленная на интеграцию академического и эстрадного искусства с национальной культурой своей страны, в значительной мере повлияла на известного китайского педагога-саксофониста Ли Маньлуна, который в 2001 году создал Ансамбль саксофонистов при Центральной музыкальной консерватории по образцу оркестра саксофонистов Сугавы, а в 2005 году – Оркестр саксофонистов при Китайской консерватории.

Непрерывное развитие саксофонного искусства в стране (в исполнительской и образовательной сферах), в конечном итоге, способствовало появлению уникальных в контексте мирового саксофонного искусства сочинений китайских композиторов, ценных как прекрасным пониманием выразительных возможностей инструмента, так и своим гармоничным синтезом западных и восточных традиций в контексте современной культурной ситуации. Путь становления репертуара, как и в случае с сочинениями для других инструментов, шел по направлению от адаптаций к оригинальным произведениям.

Безусловно, универсальность саксофона проявляется в многоаспектности его востребованности современной культурой, поэтому проблематика осмысления этого явления далеко не исчерпывается рамками данной работы. Перспективы дальнейшей разработки темы могут быть связаны с более подробным изучением особенностей из обозначенных в диссертации периодов, монографическими исследованиями творчества крупнейших саксофонистов и композиторов Китая, осуществлением анализа произведений с участием саксофона, написанных в разных жанрах, подробным изучением специфики выразительных возможностей инструмента в разнотембровых ансамблях, а также в оркестровой музыке на современном этапе.

## Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

### *Публикации в рецензируемых научных изданиях, включённых в перечень ВАК Минобрнауки России*

1. Чжоу, Ицюнь. Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа как синтез китайских национальных и европейских традиций // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2 (56). – С. 72–83 [0, 7 п.л.].

2. Чжоу, Ицюнь. Основные этапы становления исполнительства на саксофоне как инструменте военного оркестра в Китае // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. Вып 11. – С. 2426–2429 [0, 5 п. л.].

3. Чжоу, Ицюнь. «Китайская рапсодия» по. 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 2 (64). – С. 57–64 [0, 4 п. л.].

### *Публикации в других изданиях*

4. Чжоу, Ицюнь. Развитие китайского саксофонного искусства и образования в историческом аспекте // IX Всероссийский фестиваль науки: Сборник докладов. В 2-х томах, Нижний Новгород, 23–24 октября 2019 года / Редколлегия: А. А. Лапшин, И. С. Соболев, Д. В. Мониц [и др.]. Том 2. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 2020. – С. 38–42 [0, 3 п. л.].

5. Чжоу, Ицюнь. Китайский саксофонист Ли Юйшэн и его американские контакты // Музыкальное образование и наука. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, 2020. – № 1 (12). – С. 45–48 [0, 4 п. л.].

6. Чжоу, Ицюнь. Система тестирования как форма саксофонного образования в Китае в контексте мировых практик // Музыкальное образование и наука. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, 2021. – №1 (14). – С. 5–8 [0, 4 п. л.].