

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет имени А.И.Герцена»

На правах рукописи

Линь Цзявэй

История развития саксофона в Китае

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

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Гуревич В.А.

Санкт-Петербург
2023

Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. Саксофон в Китае: историко-стилистические и образовательные аспекты.....	13
1.1. Саксофон в Китае первой трети XX века.....	13
1.2. Саксофон в Китае в 1930-е-40-е годы.....	24
1.3. История саксофона после образования КНР.....	26
1.4. Возрождение саксофона в КНР: новый этап.....	30
1.5. Саксофон в джазовом искусстве Китая.....	35
1.6. Саксофон и его место в китайском музыкальном образовании....	53
ГЛАВА II. Влияние народной музыки на современное развитие саксофонной культуры в КНР.....	60
2.1. Произведения для саксофона в китайском национальном стиле...60	
2.2. Классификация саксофонных адаптированных произведений в китайском национальном стиле.....	72
2.3. Саксофонные обработки китайского инструментального фольклора.....	86
2.4. Саксофонные обработки произведений академических жанров...90	
2.5. Особенности исполнительской техники.....	101
ГЛАВА III. Китайское саксофонное искусство XX–XXI веков: исполнители и композиторы.....	105
3.1. Крупнейшие саксофонисты Китая: Лю Юань, Ду Иньцзяо, Ян И, Лу Тинг-Цуэн, Ли Юшэн.....	106
3.2. Произведения китайских композиторов Лян Лэй, Ян Синьмин и Го Юань для саксофона.....	114

3.3. Жанровые варианты произведений для саксофона.....	143
Заключение.....	153
Список литературы.....	156
Приложение. Фотоматериалы и иллюстрации.....	178

Введение

Актуальность исследования. В центре данного исследования – анализ онтологических и гносеологических аспектов саксофонной культуры в Китае. Актуальность работы проистекает как из важности вопроса, касающегося деятельности многотысячного отряда композиторов, исполнителей, педагогов, связанного с бытованием одного из самых популярных в современном Китае музыкальных инструментов, так и его влияния на эволюцию китайского музыкального искусства XXI века.

История саксофона с момента его создания до появления в Китае и интеграции с китайской музыкальной традицией предоставляет возможность рассмотреть самые разные стороны включения «пересаженного» из-за рубежа художественного явления в иную культурную среду, со всеми сложностями его развития в социуме Поднебесной.

Следует подчеркнуть, что в центре работы – судьба так называемого «академического» направления саксофонного искусства, что делает его целенаправленно устремленным на анализ той сферы, которая, в отличие от популярного джазового направления, имеет свои аспекты, обусловленные специфическими условиями существования в китайском социуме.

Возможность проследить нюансы бытования европейского инструмента с особой «биографией» в изначально чуждой среде – еще одна причина актуальности данной темы, определяемой осмыслением вопросов соотношения национальной традиции и процессов глобализации, несущих множество проблем и вызовов каждой современной национальной культуре. В то же время важным представляется освещение основных моментов истории китайского джаза в целом, и джазового саксофона, в частности, что позволяет получить достаточно полную картину бытования саксофона в современной китайской музыкальной культуре.

Степень научной разработанности темы. Корпус трудов о саксофоне можно разделить на три группы. Первая – труды о «китайском саксофоне» на русском языке. До недавнего времени они вообще отсутствовали. В последние годы ситуация начала меняться. В 2018 году в Минске была защищена кандидатская диссертация Гэ Мэна «Музыка для саксофона в творчестве китайских и белорусских композиторов второй половины XX – первой половины XXI века». В ней предпринята попытка систематизации процесса исторической эволюции китайской саксофонной культуры исходя из двух (по мнению автора) крупных периодов ее развития. Диссертация оснащена тремя статьями о разных аспектах бытования саксофона в современной китайской музыке. Своеобразие диссертации Гэ Мэна проистекает из соединения в одном изложении сочинений двух разных национальных композиторских школ в их саксофонном преломлении. Что, естественно, не позволяет автору всецело сосредоточиться на проблемах китайского саксофонного искусства, ограничившись разбором отдельных саксофонныхopusов. Далее, это статьи Чжан Мини, А. Понькиной, Син Синь, Сяо Юань, А. Хисамутдинова, Цзян Вэньцзэ, Цзян Минхуэй и Е. Яковлевой, Чэнь Шуюнь, диссертация о китайском джазе Чжао Ифэй. Прорыв произошел в 2023 году, когда одновременно были написаны и представлены две диссертации по саксофонному искусству Китая: Чжоу Ицюня (Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (защищена в июне 2023) и автора этих строк (РГПУ им. А.И. Герцена). Подобное совпадение не случайно, оно отражает необходимость в детальном анализе саксофонной культуры Поднебесной на современном уровне научного осмысления, свойственного российской музыкальной науке.

При общности фактологического материала обеих диссертаций их авторы придерживаются разных концепций рассмотрения комплекса проблем онтологии и гносеологии китайского саксофонного искусства. Чжоу Ицюнь

акцентирует внимание на международных связях, подчеркивая изначальный, постоянный и тесный контакт китайской саксофонной культуры с зарубежными аналогами, в нашей диссертации, напротив, превалирует мысль о первичности, исходности национального элемента, во всех его проявлениях реализуемого как в академической, так и джазовой сфере и определяющего их глубинную сущность.

Высоко оценивая фундаментальный труд Чжоу Ицюня, охватывающий широкий спектр вопросов исполнительства, образования и репертуара китайских саксофонистов, следует подчеркнуть, что есть в нем и моменты, вызывающие возражения. В частности, выделение в качестве начала первого периода истории китайского саксофона эпизодической работы французского саксофониста середины XIX века Ш.В. Суаля.

Чжоу Ицюань датирует второй период временем с 1912 по 1978 годы. Однако это – эпоха гигантских изменений китайского социума, никак не укладывающаяся в единое шестидесятипятилетнее историческое построение, и ее *необходимо* подразделять по меньшей мере *на три периода*: середина 1910-х – середина 1940-х (революция, гражданские войны, японская оккупация), конец 1940-х – середина 1960-х (после образования КНР), середина 1960-х – конец 1970-х («культурная революция»).

Самый острый вопрос возникает в отношении труда Чжоу Ицюня в связи почти полным отсутствием анализа саксофонных обработок национальных напевов. Пятистраничный параграф его диссертации содержит разбор одной-единственной пьесы – обработки таджикской мелодии «Солнце над Ташкурганом» композитора Чэнь Гана. А ведь саксофонные обработки национальных напевов – основная, самая обширная часть китайской саксофонной литературы. С этих, порой незамысловатых пьес начинают играть на инструменте все будущие музыканты. Возможно, причина подобной ситуации – очевидный крен в сторону оригинальных композиторских опусов,

концепционно увязываемых с иностранными влияниями (американским, французским, японским), детально разобранными Чжоу Ицюнем в соответствующих параграфах его диссертации.

Вторая группа трудов – самая многочисленная. Это публикации на китайском языке. Значительная их часть носит популяризаторский характер и знакомит с историей саксофона, его конструкцией, биографией ведущих исполнителей, программами фестивалей (в том числе джазовых) и т.д. Это статьи С. Ли, Чжун Юйхао и др. Есть ряд исследований более глубокого научного плана, в первую очередь, касающиеся исполнительских и педагогических вопросов: диссертации Цзянь Тун, Чэнь Чэнь, Чжан Инхао, Хэ Яньпин. Довольно основательно выстроены аналитические штудии, большей частью посвященные нюансам современного китайского саксофонного образования: статьи и магистерские диссертации Тан Цзэчжэн, Фэн Чжэнгуан, Ван Чжунцай. Есть также и учебные пособия, со своим специфическим содержанием, рассчитанным на разные уровни подготовки будущих саксофонистов. Их авторы – преподаватели китайских вузов Гао Цимин, Ван Цинцюань, Ли Маньлун, Ли Юйэцэн и, конечно, крупнейший специалист профессор Инь Чжифа.

Несколько ценных исследований отданы анализу музыки для саксофона современных китайских композиторов. Самая обширная и подробная из них – магистерская диссертация Цюй Мэнсюэ, а также написанная на английском языке работа Гао Синь. Ряд статей – о наиболее ярких саксофонных опусах во главе с «Китайской рапсодией № 3» Хуан Анльлуня и «Монологом» Чэнь И, обретшими статус национальной классики.

Третья группа – публикации на иностранных языках, в той или иной степени распространенные в китайской саксофонной среде. Среди них – популярные издания типа статей словарей Грова и Оксфордского и материалы

разных авторов по конкретным вопросам онтологии и гносеологии саксофонной культуры, ее истории и теории. Значительная их часть (более тридцати) – интернет-ресурсы.

Объект исследования — саксофонная культура.

Предмет исследования — история развития саксофонного искусства в Китае.

Цель исследования — создание целостной картины эволюции саксофонного искусства Китая с охватом всех основных аспектов бытования инструмента в его академической и джазовой версиях.

В задачи исследования входят:

- анализ процесса распространения саксофонной культуры в Китае с момента появления инструмента в стране;
- презентация постепенно формирующегося образовательного пространства в сфере саксофонной культуры в КНР;
- освещение существующих проблем в сфере обучения саксофонному исполнительству в высших учебных заведениях Китая и возможных путей их решения;
- обоснование принципиальной дифференциации сочинений для саксофона, порожденных европейской и национальной традициями;
- характеристика произведений для саксофона в китайском национальном, академическом, джазовом стилях;
- анализ джазового направления развития искусства игры на саксофоне в Китае;
- освещение саксофонного творчества композиторов Китая;

- характеристика творчества выдающихся исполнителей на саксофоне в Китае;
- создание теоретической основы, нацеленной на содействие развитию саксофонной музыки в Китае.

Теоретико-методологическую основу составили более 150 публикаций, которые можно разделить на следующие типы: общеисторические труды, литература о саксофоне, о китайских народных музыкальных инструментах, о развитии китайской народной музыки, по теории современной музыки, о джазе, различные биографические издания, Интернет-источники и так далее.

С их помощью сформирован аналитический комплекс, зиждущийся на методологическом синтезе фундаментальных элементов музыковедческой науки: герменевтики, компаративистики, семиотики, структурного и системного анализа.

В процессе выполнения работы применялись следующие **методы исследования**: музыкально-исторический, теоретико-аналитический, метод анализа и сбора информации, метод сопоставительного анализа, а также метод исследования литературных источников.

Материал исследования. – более двухсот сочинений для саксофона, в том числе информация о саксофонных произведениях, созданных в китайском народном стиле, собранных из 84 основных китайских пособий и других публикаций по саксофонной музыке. Также экспонирован ряд иллюстраций и таблиц, взятых из литературных и Интернет-источников или же созданных автором самостоятельно.

Научная новизна диссертации определяется следующими факторами:

- Результаты данного исследования и материалы, представленные в нем, основаны на важнейших событиях из истории распространения саксофона в Китае, многие из которых впервые получили подробное научное освещение.

- В данной работе впервые производится аналитическое исследование комплекса важнейших саксофонных композиций в китайском стиле.

- Посредством перевода и рассмотрения большого количества различных источников на китайском, русском и английском языках и их анализа с максимально возможной точностью приводится **последовательное описание** истории поэтапной эволюции саксофона в Китае, а также освещаются важнейшие явления и гипотезы, связанные с бытованием саксофона в Китае. Количество источников в китайских документальных базах крайне невелико, поэтому результаты исследования, приведенные в диссертации, восполняют лакуну, имеющуюся в освещении избранной темы.

- Характеристика крупнейших сочинений для саксофона сделана с современных позиций, включающих аналитические инструменты, ранее не задействованные в китайском музыкознании.

Положения, выносимые на защиту:

- саксофонное искусство Поднебесной прошло несколько этапов своего развития, в целом соответствующих принятой ныне в истории китайской музыки периодизации, но имеющих некоторые специфические черты;

- введение саксофона в музыкальную практику до середины XX века не оказывало сколь-либо существенного влияния на китайское искусство, ограничиваясь включением инструмента в состав ряда военных оркестров и

(начиная с 1920-х годов) зарождением и функционированием первых джазовых коллективов;

- несмотря на то, что позитивные сдвиги в распространении саксофона как академического инструмента начали проявляться в 1950-е-1960-е годы, реальный качественный скачок последовал после окончания периода «культурной революции». Именно концом 1970-х нужно датировать наступление эпохи массового освоения саксофона во всех его ипостасях, включая педагогику, исполнительство и композиторское творчество;

- в нынешнем столетии стало очевидным активное приобщение китайских саксофонистов к процессу кардинального преобразования функциональных возможностей инструмента при параллельном существовании двух сфер бытования саксофона: академической и джазовой;

- масштаб бытования саксофона в современном Китае дает полное основание считать саксофонное искусство Поднебесной претендентом на ведущее положение в мировой саксофонной культуре XXI века.

Теоретическая значимость. В процессе подготовки к исследованию из трехсот сочинений для саксофона, изданных в Китае с начала 90-х годов прошлого века, была отобрана и классифицирована 201 композиция. На основе приведенного материала произведен комплексный теоретический анализ саксофонных произведений в китайском стиле. В поле зрения автора оказался также исполнительский аспект, охватывающий трактовку саксофонной литературы артистами разных поколений и эстетических установок. Теоретически обоснованы сравнительные исполнительские позиции, по ряду элементов близкие приемам игры на китайских народных инструментах, при дифференциации академического и джазового саксофона. Значимость полученных выводов заключается и в том, что они могут быть исполь-

зованы для углубления теоретической аналитической базы, связанной с китайским саксофонным искусством в целом, как академическим, так и джазовым.

Практическая значимость работы. Диссертация может стать фундаментальной опорой для продолжения изучения саксофонного искусства современного Китая. Она инкорпорируется в программы учебных курсов таких дисциплин как история инструментального искусства, история китайской музыки, история джаза, инструментоведение и инструментовка, может быть включена в списки рекомендуемых научных работ и послужить совершенствованию практических навыков овладения инструментом на разных стадиях обучения и исполнительской деятельности. Диссертация также может способствовать повышению практической значимости китайских произведений для саксофона для современной китайской музыки в теоретическом и практико-техническом аспектах.

Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на обширный комплекс источников на русском, китайском и иностранных языках. Теоретические положения и выводы подтверждаются активным использованием их в ходе изучения и исполнения саксофонных сочинений китайских композиторов, в том числе в концертных выступлениях автора диссертации.

Апробация результатов исследования. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Положения труда зафиксированы в четырех научных публикациях, в том числе трех в журналах из списка ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА I.

Саксофон в Китае: историко-стилистические и образовательные аспекты

Саксофону как зарубежному инструменту пришлось преодолеть длительный путь утверждения в искусстве Китая. Анализируя данный путь, следует выделить несколько исторических периодов.

1.1. Саксофон в Китае первой трети XX века

XVIII-XIX века отмечены большими изменениями в мировой науке, идеологии и культуре. В условиях политики закрытости, проводимой династией Цин, Китай остро нуждался в развитии и налаживании связей во всех сферах человеческой деятельности. Начиная с середины XIX века широко-масштабное внедрение западного искусства вызвало большие изменения в китайской музыке, сформировав при этом новые тенденции её развития¹. Именно в этот период началось распространение западных музыкальных инструментов в Китае, в числе которых был и саксофон.

В 1840 году в Китае настало время первой Опиумной войны. С этого момента Китай вступил в период крупных социальных изменений. Процесс модернизации затронул все области, от экономики до образования, от культуры до искусства, что стало переломным моментом в судьбе китайского народа. Китай, пройдя период от открытия «Нового морского пути» в XV и XVI веках до политики закрытости династии Цин в XIX веке, постепенно стал открывать границы, в результате чего западные наука и культура

¹ Ван Гуанци. Многовековые музыкальные связи Китая и Запада / Гуанци Ван, Ли Сяо // Вестник Центральной музыкальной консерватории. Пекин, 1984. № 3. С.16–19.

начали активно проникать в Китай². Китайские ученые назвали это явление «поворотом китайской науки на Запад». В 1840-х годах в нанкинском храме Цзиньаньсы, где было подписано соглашение между правительством династии Цин и Англией, 28-й гранатный отряд и оркестр ирландского полка Британской империи исполнили композицию «Гэйл Оуэн». Это событие стало первым зафиксированным случаем публичного выступления западного военного оркестра перед китайским императорским двором.

В настоящее время в китайской литературе можно встретить противоречивые данные о времени появления саксофона в Китае. Приведем две наиболее распространенных версии:

Версия первая. В 1886 году Роберт Харт создал первый в Китае духовой оркестр, среди инструментов которого был набиравший в то время популярность в Европе саксофон. Это один из первых доказанных случаев использования саксофона в Китае, который также свидетельствует о появлении в данном регионе первого военного оркестра, использующего стандартные западные музыкальные инструменты³.

Версия вторая. Начиная с периода Канси династии Цин (1662-1722), первые миссионеры Фердинанд Вербист и Томас Перейра стали привозить в императорский двор западные музыкальные инструменты. Позже Фердинанд Вербист, Томас Перейра и другие миссионеры также преподнесли императорскому двору множество европейских духовых инструментов, на основе которых была создана придворная коллекция. В Зале героев дворца в Запретном городе хранятся свыше сотни привезенных из Бельгии, Италии,

² Линь Чжимань. Коварная дипломатия столетия / Чжимань Линь; под ред. Сяо Са – Шэньян: Издательство Ляохай, 2008. 428с.

³ Хань Гоуан. Первый западный оркестр в Китае – пекинский оркестр Хаодэ // Исследование музыки. Пекин, 1990. № 2. С. 45–55.

Португалии и других стран духовых инструментов, среди которых, возможно, есть и саксофон⁴.

Иную точку зрения высказывает в своем диссертационном труде Чжоу Ицюнь⁵. Он утверждает, что первое появление саксофона в Китае связано с выступлениями французского музыканта Ш.-В. Суаля, известного под именем Али Бен Су Алле, в частности, с его концертом в Шанхае 9 сентября 1856 года и публикацией его трех сочинений с китайскими названиями (ибо в музыке их ничего собственно китайского нет). Однако, вряд ли частный случай, не имевший никакого влияния и последствий для китайского саксофонного искусства, следует считать началом первого периода истории саксофона в Поднебесной.

Как упоминалось выше, первый западный симфонический оркестр в Китае был основан в 1886 году⁶. Его основателем стал генеральный инспектор в Общем налоговом отделе таможни Китая сэр Роберт Харт⁷. Он не только внес значительный вклад в развитие правительственной таможни династии Цин, но и поспособствовал обогащению музыки и литературы. В 1885 году ему случайно стало известно, что у иностранного работника таможни Тяньцзиня имелся опыт организации симфонического оркестра, и он тут же заказал музыкальные инструменты и нашел специалиста по пошиву форменной одежды. В результате, в Тяньцзине был создан оркестр. Спустя год коллектив выступил в Пекине, что ознаменовало собой его официальное

⁴ Чэнь Цзяньхуа. Западное искусствоведение. Пекин: изд-во Центральной консерватории, 2011. 216 с.

⁵ Чжоу Ицюнь. Китайское саксофонное искусство: исполнительство, образование, репертуар. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд.иск. Ростов-на-Дону. – 2023. С.13-14.

⁶ Хань Гохуан. Первый западный оркестр в Китае – пекинский оркестр Хаодэ // Исследование музыки. Пекин, 1990. № 2. С.51–55.

⁷ Роберт Харт (Sir Robert Hart, 1835—1911) - занимал пост в период с 1861 по 1911 гг.

открытие. Это выступление стало и первым в Китае случаем использования саксофона как инструмента симфонического оркестра.

В значительной степени распространение и развитие саксофонного искусства в Китае было связано с популярностью джазовой музыки и культуры «танцевального зала» в Шанхае.

В 20-х и 30-х годах XX века китайский Шанхай являлся самым процветающим в экономическом и культурном плане городом Восточной Азии. Здесь происходили постоянные торгово-экономические контакты между Востоком и Западом. Культура концессионного анклава сливалась и сталкивалась в Шанхае с местной китайской культурой. В то время многочисленные развлекательные заведения с неоновыми лампами стали символом этого города. «Танцевальные залы» (см. Приложение 1) в Шанхае получили стремительное развитие, став важной частью «концессионной культуры». Согласно статистическим данным, с момента появления первого коммерческого танцевального зала «Великий восток» в 1927 году и до 1936 года было создано более трехсот подобных танцевальных залов и других развлекательных заведений, а в 1946 году количество зарегистрированных танцовщиц составило около 3300 человек. Безусловно, такой расцвет танцевальной индустрии не мог не вызвать подъем джаза в Шанхае. Новинки джазовой музыки здесь можно было услышать почти одновременно с США, в связи с чем Шанхай называли «дальневосточной столицей джаза»⁸.

Саксофон – неотъемлемый инструмент джазового оркестра. В то время стандартный джазовый оркестр китайских танцевальных залов состоял из 12 человек. К наиболее часто используемым музыкальным инстру-

⁸ Чэнь Чэнь. Филиппинские музыканты старого Шанхая / Чэнь Чэнь // Любители музыки. Шанхай, 2010. № J609.2. С.18– 19.

ментам относились саксофон, труба, рояль, бас-барабан и контрабас, в дополнение для создания особого стиля исполнения добавлялись тромбон, гитара и другие инструменты. Танцевальный оркестр «Врата волшебной музыки» состоял из четырех саксофонов, двух тромбонов, двух труб, барабана, двух гитар, контрабаса и рояля. Оркестр «Парамаунт» включал в себя три саксофона, две трубы, два тромбона, две гитары, барабан, контрабас и фортепиано. Знаменитый оркестр «Contratres», выступавший в танцевальном зале американской армии, состоял из 15 музыкантов, среди инструментов которых было шесть саксофонов, пять труб, два тромбона и четыре ударных инструмента⁹. Отсюда видно, что саксофон был неотъемлемым инструментом джазовых оркестров, и долгое существование в Шанхае представлений в танцевальных залах оказало существенное влияние на распространение и развитие саксофона в Китае.

На сегодняшний день в китайской литературе отсутствуют точные сведения о том, кто же принес саксофонную культуру в «танцевальные залы» Шанхая. Но наибольший вклад в развитие саксофона в Шанхае внесли филиппинцы. Согласно записям в письменных источниках, в то время филиппинские музыканты (см. Приложение) благодаря своим превосходным исполнительским навыкам были желанными гостями главных танцевальных залов Шанхая. Среди известных филиппинских саксофонистов стоит отметить Лопина, который прославился благодаря чарующему голосу и мастерской игре на саксофоне, кларнете и флейте. Также в то время помимо преобладающей массы филиппинских музыкантов можно было встретить и китайских исполнителей. Среди профессиональных саксофонистов, входивших в шанхайские джазовые оркестры, следует отметить Чжэн Жунчу и Цю

⁹ Ло Цинь. «Вульгарность» и «мода» музыкальной культуры «шанхайского стиля» - социально-культурное значение шанхайских танцевальных залов 30-х годов XX века, популярной музыки и джаза // Народное искусство. Пекин, 2009. №4. С. 66-67.

Цзунляна, которые стали первыми упомянутыми в литературе китайскими исполнителями на данном инструменте¹⁰.

Популярность новых веяний также привела к возникновению в Китае производств по изготовлению музыкальных инструментов: в 1906 году в Шанхае появились мастерские, занимавшиеся этим делом. Первой была выпущена латунная труба, что ознаменовало собой начало истории выпуска музыкальных инструментов в Китае.

В 1927 в Шанхае была создана первая в Китае популярная эстрадная песня «Дождик», автором которой стал Ли Цзиньхуэй, ставший основоположником китайской поп-музыки. Популярная музыка и джаз вместе с саксофоном стали частью «Великого шанхайского периода» джазового искусства Поднебесной (1927 – 40-е гг. XX века).

В период с XIX по XX век многие города северо-восточной части Китая имели тесные связи с Российской империей как в экономическом, так и в культурном отношении. Богатое культурное наследие России оказало влияние на этот регион Китая. После окончания Русско-японской войны 1904-1905 гг. и, особенно, после гражданской войны, в Харбине проживало большое количество российских эмигрантов, в связи с чем многие виды музыкального искусства России, такие как опера, балет, симфоническая и джазовая музыка и пр. проникли в Харбин. Позже началось взаимодействие и в сфере образования, благодаря чему в северо-восточных районах и городах Китая Россия создала около сотни учебных заведений, что способствовало эффективному культурному обмену между странами.

В мае 1921 года на основе торгового училища была создана первая в Харбине высшая школа музыки. Первоначально школа была создана для

¹⁰ Цянь Тун. Подъем и распространение джазовой музыки в Шанхае в начале XX века / Тун Цянь // Дискуссии о литературе и искусстве. 2015. №3. – С.196–197.

обучения музыке российских эмигрантов, в качестве преподавателей приглашены известные российские музыканты (см. Приложение). К 1931 году в школе работали 34 преподавателя, квалификация которых делала музыкальную школу одной из лучших в стране¹¹. Обучение в школе проходило по программам Петербургской консерватории и было разделено по уровням на подготовительную, начальную, среднюю и старшую группы. Каждая их групп, кроме подготовительной, была поделена на четыре семестра, период обучения в каждой из групп составлял два года. В школе были открыты специальности по игре на фортепиано, виолончели, скрипке, флейте, трубе и вокалу. Студенты должны были не только изучать специальность, но также посещали занятия по истории и теории музыки, вокалу и сольфеджио. Учащиеся старшей группы также должны были посещать занятия по оркестровому и камерному классам. Сложная российская учебная программа и строгий воспитательный подход стали причиной того, что окончание этой школы было весьма сложной задачей. В год создания школы в нее поступило более двух тысяч учащихся, а получивших диплом выпускников было всего 38 человек. Система обучения, сформированная этой школой, еще долго сохраняла свою актуальность, и сегодня в китайских консерваториях сохранились некоторые ее элементы.

В июле 1921 года, благодаря усилиям скрипача У.М. Гелицкого и его супруги-пианистки В. Б. Диллон было открыто второе в этом городе высшее музыкальное образовательное учреждение – Харбинская музыкальная высшая школа имени А.К. Глазунова. (см. Приложение) Школа была названа в честь директора Петербургской консерватории А.К. Глазунова и проводила

¹¹ Лю Юань. Начальное исследование музыкальных коллективов Харбина, созданных под влиянием российской музыкальной культуры в начале XX века // Музыка Северного Китая. Пекин, 2014. №16. С.6 - 9.

обучение по программам этого учебного заведения. За недолгое время с момента открытия школа смогла подготовить самых первых специалистов по игре на саксофоне, вырастила целую плеяду известных китайских музыкантов новой эпохи. Школа сыграла большую роль в становлении современной китайской музыки и по праву занимает почетное место в ее истории.

В 1934 году в Харбине появился первый джазовый оркестр в стране, (см. Приложение) среди участников которого были китайские студенты и русские музыканты. Оркестр включал в себя следующие музыкальные инструменты: саксофон, труба, тромбон, кларнет, джазовый барабан и др.

22 июня 2010 года Организации Объединенных Наций удостоила Харбин звания «Музыкальный город-Харбин, Китай» («Music City—Harbin, China»¹²). Харбин (см. Приложение) стал шестым городом после австрийской Вены, итальянской Болоньи, испанской Севильи, британского Глазго и бельгийского Гента, удостоившимся от ООН титула «Музыкальной столицы мира». Получение такой культурной «награды» неразрывно связано с оказанным Россией влиянием на развитие музыки в Харбине.

В конце XIX века в связи с популярностью саксофона как инструмента военного оркестра в Европе, Юань Шикай¹³ принял предложение немецкого советника Гаусса о создании первого китайского военного оркестра. Записи в «Императорском ладане»¹⁴ рассказывают нам о том, как однажды императрица Цыси¹⁵ ехала на поезде из Пекина в Фэнтянь (нынешний Шэньян), по

¹² Хуан Гуань. Распространение и современное исследование музыки российских эмигрантов провинции Хэйлуцзян / Гуань Хуан – Циндао: изд-во Циндаоского университета, 2011. 119 с.

¹³ Юань Шикай (1859 – 1916) – китайский военный лидер и политический деятель эпохи заката династии Цин и первых лет Китайской Республики.

¹⁴ Де Линг. Туманная запись королевского аромата [М]. Народное издательство Юньнани, 1981.С. 189.

¹⁵ Цыси (29.11.1835–15.11.1908) – императрица, фактический правитель конца династии Цин.

пути проезжая Тяньцзинь, и для встречи императрицы Юань Шикаем было организовано выступление военного оркестра. В состав оркестра входило около 20 человек, он полностью соответствовал европейским стандартам военного коллектива. Выступление оркестра очень понравилось императрице, и она решила взять его с собой в Фэнтянь. В 1903 году Юань Шикай по приказу императрицы Цыси открыл в Тяньцзине курсы по игре в военном оркестре. Всего было проведено три набора, каждый из которых состоял из 80 человек, что позволило подготовить большое количество исполнителей и стало значительным вкладом в развитие входящих в состав военного оркестра саксофона и других западных музыкальных инструментов.

Саксофон в государстве Маньчжоу-го (северо-восточные районы Китая¹⁶) – отдельный аспект бытования инструмента в Китае в первой трети XIX века. Говоря о марионеточной Маньчжурской империи, нельзя не сказать о такой стране, как Япония. В то время Япония, одна из первых стран в Азии, осуществивших модернизацию, служила для правительства династии Цин своеобразным эталоном, с которого оно могло брать пример. В 1901 году в Японии обучалось 280 китайских студентов. Всего через пять лет, в 1906 году, количество студентов выросло до отметки более чем 10 000 человек. Педагогика современной музыки в Китае возникла именно благодаря вернувшимся из Японии студентам. Начиная с 1905 года, в связи с углублением многосторонних контактов между Российской империей и различными регионами северо-восточного Китая, Россия начала создавать на северо-востоке музыкальные институты. Россияне придавали культуре особое значе-

¹⁶ Северо-восточные регионы являются географическим районом Китая, соотносимым с нынешними провинциями Хэйлунцзян, Цзилинь, восточной частью Внутренней Монголии, северной частью провинции Хэбэй и др, далее именуются в тексте как «северо-восток».

ние, поэтому проникновение на северо-восток большого количества музыкальных произведений познакомило этот регион с классическими композициями музыки классицизма, романтизма, новой камерной музыкой. Идеи западного музыкального образования, проникшие в начале 20-го века в Китай через Россию и Японию посредством литературы, а также других каналов взаимодействия, сделали северо-восток самым первым регионом в Китае, в котором был нанесен серьезный удар феодальной культуре.

В 1911 году вспыхнула Синьхайская революция, а в 1912 году император был вынужден отречься от престола. В 1931 году после событий 18 сентября, Япония поставила перед собой задачу захватить северо-восточный регион. 1 марта 1932 года Айсин Гёро· Пу И¹⁷ при поддержке Японии создал государство «Маньчжоу-го», в состав которого вошли территории северо-восточной части Китая, столицей государства стал Синьцзин (Чанчунь). Цель создания этого государства заключалась в расколе Китая. В 1945 году, после поражения Японии во Второй мировой войне Айсин Гёро· Пу И объявил об отречении от престола и ликвидации государства Маньчжоу-го. В этот период саксофон прошел первоначальную стадию своего развития и распространения в Китае¹⁸.

В 1932 году государство Маньчжоу-Го основало в столице симфонический оркестр на западный манер, который был назван «Оркестром императорского дворца Пу И», в состав которых вошли западные музыкальные инструменты, среди которых был и саксофон. Первоначально в оркестр было приглашено более 20 человек, а в 1935 в его состав вошли и музыканты военно-морского оркестра Японии. Кроме выступлений в честь Нового года,

¹⁷ Айсин Гёро· Пу И (1906-1967) - последний император династии Цин, последний в истории Китая. Также известен как «император Всеобщего единения».

¹⁸ Поэзия Цзе Сюэ. Новая история марионеточной Маньчжурии [М]. Народное издательство, 2008:68.

дня рождения императора и других поздравительных церемоний, оркестр также выступал и на государственных приемах и выполнял функцию почетного караула.

После объединения с военно-морским оркестром Японии в 1935 году императорский оркестр просуществовал до 1943 года, после чего был распущен. За все это время в состав оркестра было принято 52 человека, среди них были как штатные исполнители, так и стажеры¹⁹. Из числа участников, игравших в оркестре до слияния, позже был сформирован симфонический оркестр. Статус «личного оркестра императорского двора» обязывал его четко следовать установленному регламенту, как в отношении внешнего вида, так и в отношении исполнительской формы. Так, например, порядок исполнения композиций по время государственного приема был следующим: когда император входил в зал, оркестр начинал исполнять увертюру, после чего исполнялся марш, а во время танцевальной части играли вальс; во время банкета подношение каждого блюда также сопровождалось исполнением композиции, музыка звучала на банкете вплоть до его завершения. Кроме того, императорский оркестр проводил ежемесячные концерты для японских слушателей и также выступал по радио.

Культура танцевальных залов была особенно популярна в Харбине, а позже проникла в Чанчунь и другие большие города северо-восточного региона²⁰. Популярная и джазовая музыка как составляющие культуры танцевальных залов, безусловно, способствовали развитию важного «столпа» этого вида музыкальной культуры – саксофона. К разновидностям саксофона, использовавшимся в то время, следует отнести: саксофон-сопрано

¹⁹ Лю Цзин. Развитие и влияние маньжурского императорского оркестра // Вестник Шэньчжоу. Шэньчжоу, 2012. №18. С.156.

²⁰ Чэнь Сы. Исследование развития музыки в трех восточных провинциях во времена Маньчжоу-го / Искусство и наука. Пекин, 2015. №7. С.37.

(Soprano), саксофон-альт (Alt) и саксофон-тенор (Tenor). Саксофон – неотъемлемый инструмент танцевального зала. В то время на саксофоне исполнялось большое количество композиций, среди которых была классическая танцевальная музыка, поп-музыка (в большинстве своем аранжировки популярных песен), японские песни, русская танцевальная музыка, бальные композиции, танго, блюз и т.д. Очевидно, что в сравнении с XIX веком, когда саксофон только проник в Китай, во времена марионеточной Маньчжурской империи саксофон получил развитие как в отношении формы исполнения, так и музыкального стиля.

1.2. Саксофон в Китае в 1930-е-1940-е годы

В 1939-1945 гг. в Чанчуне была создана Синьцзинская консерватория, в основе которой лежало «Синьцзинское музыкальное сообщество»²¹. Впоследствии на базе консерватории был организован «Синьцзинский симфонический оркестр» и «оркестр духовой музыки», участниками которых в большинстве своем были японцы. Кроме регулярных выступлений, эти оркестры также участвовали в народных гуляньях, выступали на радио. Также при коллективах дополнительно были созданы учебные базы, в которых прошли обучение и китайские учащиеся. В 1942 году их силами был организован «Синьцзинский оркестр», ориентированный на сценические выступления. Участники этого коллектива не только занимались преподаванием в консерватории, но и обучали китайских учащихся. В связи с этим, необходимо отметить, что создание оркестров и профессионального музы-

²¹ Чанчуньский политический консультативный комитет по литературе, истории и исследованиям. Чанчуньские литературно-исторические материалы № 61 Взлет и падение японской Квантунской армии и инцидент «18 сентября» [М]. 2002 .С.89.

кального учебного заведения подтолкнуло к развитию музыкальную культуру северо-восточных районов, оказав положительное влияние на распространение саксофона.

Военно-оркестровый институт Сыдаоцзе. В период с 1934 по 1945 год, параллельно с «императорским оркестром», на улице Сыдаоцзе в Чанчуне стараниями японских военнослужащих был открыт и действовал военно-оркестровый институт (отсюда и название: военно-оркестровый институт Сыдаоцзе). Согласно имеющимся данным, влияние этого музыкального института на северо-востоке было весьма заметным, а среди преподавателей этого учебного заведения были не только японцы, но и китайцы. Основную часть студентов составляли китайцы, большинство из которых были набраны на обучение из таких городов, как Харбин, Чанчунь, Шэньян и др. Среди китайских преподавателей следует выделить Чжан Цзиньшаня, обучавшего в военно-оркестровом институте Сыдаоцзе игре на гобое. Он входил в число первой группы стажеров «императорского оркестра», после окончания Второй мировой войны и образования Китайской Народной Республики преподавал в Синхайской консерватории²². Также следует упомянуть о Ван Вэе, обучавшем в военно-оркестровом институте Сыдаоцзе игре на кларнете. Он тоже являлся стажером первой учебной группы при «императорском оркестре», а после образования Китайской Народной Республики работал в средней школе города Люйшунь.

²² Синхайская консерватория — ведущая консерватория Китая. Расположенная в городе Гуанчжоу, провинция Гуандун, она стала центром качественного высшего образования для студентов колледжей и базой для освоения выдающегося наследия китайской традиционной культуры для выпускников колледжей и университетов Министерства образования. Является единственным профессиональным высшим музыкальным учебным заведением в Южном Китае.

В «Истории развития саксофона в Чанчуне в период нового времени»²³ находим такой комментарий: военно-оркестровый институт Сыдаоцзе оказал огромную поддержку в дальнейшем развитии саксофона и других оркестровых инструментов не только в Чанчуне, но и во всем северо-восточном регионе, и влияние этого института ощущается и сейчас.

Таким образом, на основе приведенного исторического обзора мы можем проследить за внедрением саксофона в сферах классической, военной и джазовой музыки. Это, в свою очередь, даёт представление о значении данного инструмента в истории Китая, а также закладывает базис для исследования его дальнейшей роли в интеграции европейской культуры в китайскую.

1.3. История саксофона после образования КНР

Начиная с XX века и по настоящее время саксофону как западному инструменту пришлось преодолеть множество препятствий на пути завоевания китайской публики. В целом можно выделить несколько этапов его эволюции.

В качестве первого этапа следует обозначить период с 20-х по 40-е гг. XX века. В это время распространение саксофона главным образом было связано с работой так называемых «танцевальных залов» и военных оркестров, которые существовали в небольших «европеизированных» районах и нескольких прибрежных городах. В результате японского вторжения во Вторую мировую войну и оккупации Шанхая множество музыкантов было вынуждено перебраться во внутриконтинентальные районы, что привело к перемещению культуры саксофонной музыки в другие области страны. Еще

²³ Чжэн Цзюсинь. История развития саксофона в Чанчуне в период нового времени / Цзюсинь Чжэн – Цзилинь: изд-во Цзилиньского института искусств, 2012. 387 с.

одним фактором, повлиявшим на распространение саксофонного искусства, явилась инициатива Партии Гоминьдан по качественному росту военной музыки, в связи с чем вернувшиеся после обучения за рубежом музыканты активно привлекались в его ряды. Как следствие, в тот период времени саксофон занял позицию постоянного инструмента военного оркестра.

И после образования Китайской Народной Республики под руководством Коммунистической партии Китая в 1949 году и вплоть до «культурной революции» в 1966 году саксофон почти всегда использовался в качестве инструмента военного оркестра. Можно сказать, что на данный период приходится его расцвет как военно-оркестрового инструмента.

В конце 1942 года националистическое правительство создало в Чунцине «Военно-музыкальную школу сухопутных войск», в то время министром образования являлся Хун Пань²⁴. В данном учебном заведении были открыты вокальный и инструментальный факультеты. Среди преподавателей инструментального факультета следует отметить Му Чжицина, Ся Чжицю, Фан Ляньшэна, Тао Госиня и Ли Чжэньгуана, которые вели занятия по саксофону, кларнету, флейте, трубе и другим духовым инструментам. В этом же году правительство Гоминьдан распорядилось о создании «Оркестра сухопутных войск» с общим количеством исполнителей 120 человек. Руководителем и дирижером оркестра был назначен Хун Пань.

²⁴ Хун Пань (1909-2004) - один из первых работников просвещения Китая, дирижер. В 1935 году окончил Шанхайскую государственную консерваторию, после чего проходил стажировку в Венской консерватории в Австрии, диплом об окончании которой получил в 1941 году. В 1942 занял пост декана Китайской военно-музыкальной школы сухопутных войск в Чунцине. Инициатор создания первого в истории Китая регулярного военного оркестра, в котором лично выполнял обязанности руководителя и дирижера, позже получил звание генерал-майора. В этот период создание теоретической базы и стиля игры оказало большое влияние на организацию китайской военной музыки. В школе было подготовлено более тысячи исполнителей и педагогов.

В октябре 1947 года военный районный корпус провинций Шаньси, Чахар и Хэбэй во главе с Не Жунчжэнем²⁵ уничтожил Третью армию Гоминьдана в битве при Цинфэндяне, взяв в плен и оркестр Третьей армии. Позже были захвачены и другие музыкальные коллективы. Не Жунчжэнь приказал их реформировать и образовать собственный военный оркестр. В результате реорганизации был создан Оркестр полевых войск провинций Шаньси, Чахар и Хэбэй из более чем 30 человек, который стал предшественником Оркестра Народно-освободительной армии Китая. В оркестр полевых войск провинций Шаньси, Чахар и Хэбэй входили такие музыкальные инструменты, как: саксофон, труба, барабан, кларнет, флейта и другие. Этот военный оркестр исполнял множество переработанных военных песен, среди которых был «Марш народно-освободительной армии», «Гимн военного училища», «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения» и др. В 1948 году также были исполнены «Марш кавалеристов», «Марш Восьмой армии» и прочие композиции в честь Мао Цзэдуна, Чжоу Эньлая и других партийных начальников.

В 1948 году Национальное правительство потерпело поражение во «Второй китайской гражданской войне»²⁶ и было вынуждено отступить на Тайвань. Как следствие, «Военно-музыкальная школа сухопутных войск» и «Оркестр сухопутных войск» были распущены. В это время начался новый этап развития саксофона в Китайской Народной Республике. И на торжестве по случаю образования КНР в 1949 году также можно было услышать саксофон²⁷.

²⁵ Не Жунчжэнь (1899 – 1992) - известный китайский военный деятель, политик и один из десяти лучших маршалов Китайской Народной Республики.

²⁶ «Вторая китайская гражданская война» (1946 – 1949) - война между партией Гоминьдан и Коммунистической партией.

²⁷ Хун Пань. Обзор военной музыки старого общества // Вестник Нанкинского института искусств, 1983. № 4. С.60-65.

Военный оркестр, игравший на этом празднике, состоял из военного оркестра Северо-Китайского военного округа и военного оркестра инспекционных войск, в общей сложности в состав коллектива вошло 200 человек. Этот объединенный музыкальный коллектив исполнил такие новые композиции, как «Марш добровольцев» (ныне национальный гимн), «Алеет Восток» и др.²⁸. 10 июля 1952 года был официально создан военный оркестр Китайской Народно-освободительной армии, в состав которого вошло более 1000 участников. Правительство выделило значительную сумму на закупку музыкальных инструментов, формирование учебных лагерей и другие расходы. Все это стало хорошей возможностью для упрочнения позиции саксофона в составе военного оркестра и толчком к дальнейшему развитию этого инструмента в Китае.

Период активного развития саксофона длился недолго – с 1966 по 1976 год в Китае разворачивалось особое политическое движение, известное как «культурная революция». Официальной отправной точкой «великой революции» Мао Цзэдуна стало предотвращение восстановления капитализма, поддержание чистоты партии и поиск путей для строительства социализма в Китае. На самом деле, все было по-иному. В 2009 году Агентство новостей Синьхуа опубликовало статью «Отпечатки Республики - 1966 год: «культурная революция» - начало десятилетней смуты», в которой говорилось: «Это смута была порождена Мао Цзэдуном и была использована контрреволюционными группами, нанося огромный урон партии, стране и народам всех национальностей; смута, принеся партии, стране и народу самые серьезные испытания и самый большой ущерб со времен создания Китайской

²⁸ Жун Вэйму, История Народно-освободительной армии Китая [М], Издательство литературы по социальным наукам, 2012. 341 с.

Народной Республики²⁹». Ошибки в проводимой государственной политике привели к серьезным последствиям: партия и страна оказались перед реальной угрозой распада.

В течение этого десятилетия потрясений Китай серьезно страдал не только в политическом, экономическом и культурном отношении, качество жизни людей также заметно ухудшалось. Духовное богатство страны – искусство и музыка – оказалось в ловушке идейных предубеждений. Как следствие, развитие музыкального образования и исполнительского искусства в стране практически остановилось. На саксофон, часто используемый в популярной музыке западный инструмент, был повешен «ярлык капитализма», что послужило причиной временного почти полного исчезновения данного инструмента из искусства Китая, оставшегося лишь в составе военных оркестров.

1.4. Возрождение саксофона в КНР: новый этап

80-е годы XX века были отмечены новым этапом развития Китая – разработанной Дэн Сяопином политики «реформ и открытости»³⁰. Китай начал новый виток стремительного политического, экономического, культурного и научного развития, в результате чего страна перешла от централизованной плановой экономики к гибкой и живой системе социалистической рыночной экономики; от закрытого и полужакрытого социума до открытого общества; также произошли положительные изменения в качестве жизни народа и со-

²⁹ Информационное агентство Синьхуа. Следы республики, 1966 год. [электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gov.cn/guoqing/2009-08/24/content_2752407.htm (дата обращения: 10.06.2018).

³⁰ Политика реформ и открытости — программа экономических реформ, предпринятых в Китайской Народной Республике, нацеленных на создание так называемого социализма с китайской спецификой, или социалистической рыночной экономики, и открытость внешнему миру, принятая в декабре 1978 года на XXI пленуме ЦК КПК.

циальной инфраструктуре. Искусство и музыка, отбрасываемые на протяжении более десятилетия, начали свое медленное восстановление, а социальные и гуманитарные науки стали на путь активного продвижения. Именно в этот период культура игры на саксофоне была снова принята людьми после долгого забвения.

80-е и 90-е годы XX века стали периодом расцвета культурной индустрии Китая. Большое количество саксофонистов, ранее игравших в военных оркестрах, начали широкую популяризацию саксофона, среди которых были Юй Сибинь, Ван Цзинцюань, Се Цзиньци, Ду Иньцзяо и другие³¹. Они адаптировали китайскую классическую музыку к саксофонным партиям, в значительной степени повысив популярность саксофона и мотивацию новых обучающихся. Эти музыканты стали движущей силой возрождения саксофона в Китае, явившись основоположниками китайской современной системы обучения игре на саксофоне. Саксофонистам военных оркестров удалось вывести данный инструмент на сцену, познакомив с ним широкую публику. Они также выступили в качестве преподавателей, подготовивших новое поколение исполнителей. Написанные (см. Приложение) ими учебники по-прежнему считаются классическим эталоном обучения игре на саксофоне в Китае.

После 90-х годов экономическое развитие Китая стремительно ускорилось, образование и культурная индустрия также находились на подъеме. Большой пласт европейской и американской музыкальной культуры пришел в Китай посредством телевидения. Вместе с популярной музыкой на новый этап бытования в Китае вышел и саксофон. На этот период пришлась творческая деятельность одного из ключевых саксофонистов своего времени, произведения которого можно было услышать в любом уголке Китая.

³¹ Чжун Юйхао. Интеграция саксофона и традиционной китайской культуры//Контакты Китая с зарубежными странами, 2017. №34. С.18 – 20

Имя данного саксофониста – Кенни Джи: Кеннет Брюс Горелик³². Начиная с 90-х годов XX века, Кенни Джи является ключевой фигурой в истории развития саксофона в Китае. Если заслуга таких вышеупомянутых музыкантов военных оркестров, как Юй Сибинь, Ван Цзинцюань, Се Цзиньци, Ду Иньцзяо заключалась в выведении саксофона на новый этап существования, то появление Кенни Джи и его произведений стало катализатором вхождения саксофона в «золотую эпоху» этого инструмента в Китае с начала 90-х годов. Его работы не только соответствовали джазовым пристрастиям американцев, после выхода в 1988 году альбома «[Silhouette](#)» музыкант стал создавать саксофонные композиции в «китайском стиле», завоевав также признание китайских слушателей³³. Сочиненные Кенни Джи в 1989 году композиции «Возвращение домой» и «Цветы жасмина» (см. Приложение) стали самыми популярными саксофонными композициями в Китае. В основе данных произведений лежит пентатонический лад. Эти две саксофонные композиции в «китайском стиле» популярны в Китае и по сей день, а пьеса «Цветы жасмина» является аранжировкой знаменитой китайской народной песни под названием «Свежие цветы».

Чарующие и привычные уху мотивы саксофонных композиций в китайском стиле Кенни Джи очень быстро завоевали внимание китайской аудитории, покорила сердца молодого поколения 90-х годов и последующего десятилетия. Вслед за этим саксофонные композиции стали проникать в сердца людей уже посредством специфических музыкальных форм – от новых средств массовой информации и до Интернета, от музыкальных пластинок

³² Kenneth Bruce Gorelick (родился 5 июня 1956 г.) - творческий псевдоним: Кенни Джи. Родился в Сиэтле, штат Вашингтон, знаменитый американский саксофонист, композитор. Стиль его исполнения можно определить как «лёгкий джаз». Кенни Джи – один из самых продаваемых инструменталистов нашего времени, объем продаж его пластинок в 2009 году превысил 75 миллионов.

³³ Joyce Mike. [Who's overrated? Who's Underrated?](#) // [JazzTimes](#). URL: <https://jazztimes.com/archives/whos-overrated-whos-underrated/> (дата обращения: 14.09.2019).

и до телевидения, от поп-музыки и до джазовой культуры, от выступлений, где саксофон был лишь частью музыкального сопровождения, до ансамблей саксофонистов. С наступлением XXI века еще большее количество произведений современных саксофонистов пришло в Китай, завоевав популярность в этой стране. Среди них следует отметить Каори Кобаяси (японская исполнительница поп-джаза), Дэйва Коза (Dave Koz, американский исполнитель смус-джаза), Майкла Лингтона (Michael Lington, американский кул-саксофонист) и др. Новые произведения данных артистов вывели саксофон на вершину популярности в Китае.

В конце 90-х годов XX века китайские художественные институты начали открывать профильные специальности по игре на саксофоне. В 1997 году была создана специальность «саксофон» при Китайской консерватории провинции Сычуань, которая стала первым учебным заведением, где было открыто подобное профильное направление. Впоследствии специальность «саксофон» появилась в Сианьской консерватории (1999) и других известных музыкальных учебных заведениях.

Система высшего образования по специальности «саксофон» не ограничивается лишь изучением зарубежных композиций, она непрерывно пополняется и произведениями в китайском стиле. Большинство подобных произведений основано на аранжировке партитур китайских народных инструментов, а также на народных песнях, местных мотивах и других музыкальных формах. В настоящее время эти адаптированные партитуры включены в учебные пособия по профессиональному обучению игре на саксофоне, позволяющие китайским исполнителям уже на начальном этапе изучать композиции в народном стиле. Такое обучение позволяет подготовить композиторов для создания подобных саксофонных произведений.

С наступлением XXI века китайская образовательная система провозгласила необходимость культивирования на начальном этапе образования

таких качеств, как «добродетель, интеллект, здоровье, красота и труд». Музыка стала обязательным предметом школьного образования. В некоторых школах были созданы специальные музыкальные классы, в которых учащиеся могут самостоятельно выбрать инструмент для обучения. Саксофон явился одним из самых популярных инструментов, выбираемых школьниками, став неотъемлемой частью школьного музыкального образования.

Возможностей обучения игре на саксофоне становится все больше и больше, начиная от факультативных занятий в начальной и средней школах, заканчивая обучением в университетах и консерваториях. Кроме того, в Китае набирают популярность школы музыкальной подготовки, которые представляют собой небольшие образовательные учреждения частного типа, специализирующиеся на оказании образовательных услуг по одному или нескольким направлениям, включая обучение вокалу и игре на музыкальных инструментах, изучение теории музыки и т.д. (см. Приложение). Основная аудитория таких школ – абитуриенты, готовящиеся к сдаче экзаменов в высшее учебное заведение, дети и взрослые любители музыки. Практически в каждой подобной школе есть специальность «саксофон», при этом другие духовые инструменты обычно не пользуются столь большой популярностью.

В XXI веке саксофон стал самым популярным в Китае духовым инструментом, и даже его форму, очертание, музыкальную нотацию и другие связанные с ним элементы можно встретить в различных культурных местах. При этом мода на обучение игре на саксофоне продолжает набирать обороты. Безусловно, саксофон в Китае сегодня вошел в «золотую» эпоху своего развития.

1.5. Саксофон в джазовом искусстве Китая

Ранний этап (20-е годы XX века – 1949 год)

Шанхай – колыбель китайской популярной музыки, Пришедшая с Запада джазовая музыка проникла в Шанхай в начале XX века.

Почему первым городом в Китае, где появилась джазовая музыка на саксофоне, был именно Шанхай? В опубликованной нами статье³⁴ было отмечено: «Исторические обстоятельства того времени в Шанхае сложились таким образом, что в сравнении с другими городами Китая, в нем имелись лучшие городские условия, политический фон, культурная среда, а также более прогрессивное развитие различных средств массовой информации». Согласно имеющимся сведениям,³⁵ в сентябре 1919 года Марио Пачи (Mario Paci) (1878-1946) собрал в Шанхае симфонический оркестр, состоящий из 26 человек, в течение десяти лет до 1929 года он также был руководителем целого ряда коллективов, включая струнный квартет (String quarter), джаз-бэнд (Jazz band), который позже был переименован в Танцевальный оркестр (Dance Orchestra), а также Интернациональный оркестр команды торговой палаты и духовой оркестр. Таким образом, Марио Пачи стал основателем первого джаз-бэнда в Шанхае в 1920 году. То был первый в Китае джаз-бэнд с саксофоном³⁶. В 1933 году был официально основан шанхайский танцевальный зал ПарамOUNT Холл (Paramount Hall), открытие которого ознаменовало наступление «золотого века» городской индустрии развлечений Шанхая. Многочисленные джаз-бэнды прибывали в Шанхай один за другим

³⁴ Линь Цзявэй. Зарождение джаза в Китае // Культура и цивилизация. 2023. № 1. С. 362-364.

³⁵ Ван Яньли. «События упразднения оркестра иностранного селтльмента в Шанхае – путный разбор стратегии управления инструментальным оркестром Марио Пачи». Музыкальные исследования. 2010 г., вып. 5: стр. 86-97.

³⁶ Чжу Чжэнпин. Джазовая музыка старого Шанхая. [J]. Синьдусе, 2013(вып. 7): стр. 127-128.

и постепенно завладевали местами в Парاماунт Холле и других крупнейших танцевальных залах. Самыми прославленными были в основном зарубежные джаз-бэнды: филиппинский музыкальный коллектив Тан Цяосы, белорусский джаз-бэнд Ермолаева, джаз-бэнд Райского, оркестр Южный Коулин, оркестр Хайлишэн и пр.³⁷ Прибытие этих музыкальных коллективов не только послужило обретению популярности джазовой музыки в Шанхае, но и сыграло важную роль в развитии джаза в Китае.

В 1946 году, китайский студент физического факультета Шанхайского университета Святого Иоанна Цзинь Хуайцзу, собрал джаз-бэнд из 16 человек – «Джимми Кинг» (Jimmy King). Однажды группу «Джимми Кинг» пригласили поиграть в Парاماунт Холле, и этот джаз-бэнд, полностью состоящий из китайцев, за один вечер стал знаменитым. «Джимми Кинг» также был приглашен на выездные гастролы по Соединенным Штатам в 40-ых годах прошлого столетия. Этот ансамбль стал самым первым и самым влиятельным китайским джаз-бэндом в Шанхае того времени.

Проникший в Шанхай джазовый стиль раннего периода, сыграл важную роль и стал фундаментом для развития китайской популярной музыки и саксофонного искусства. Он проявлялся в смешении музыкальных стилей, универсализации интересов слушательской аудитории, популяризации тематики произведений, коммерциализации и прочих аспектах. Вплоть до сегодняшнего дня, спустя целый век, все эти составные части по-прежнему являются отличительными чертами современной китайской популярной музыки. Ранние произведения в джазовом стиле, проникшие в Китай, содержали определенные прогрессивные идеи и внесли позитивный вклад в эволюцию китайского джаза. Ведь джазовая музыка = контекстный продукт

³⁷ Цзинь Лайган, Ван Гобао. Статьи и переписка о джазовой музыке в Ухане. [J]. Хуанчжун: Вестник Уханьской консерватории, 2005 (вып. 4): стр. 132-136.

определенного исторического фона. В связи с широким использованием саксофона в джазовых произведениях в шанхайском стиле, этот период является и важным этапом становления и развития саксофона в Китае.

С точки зрения музыкальной социологии, джазовая музыка действительно принесла Китаю уникальный художественный опыт в пределах определенного исторического интервала, особенно в смутные времена и военный период. С 20-ых годов по 40-е годы XX века джазовая музыка росла достаточно быстрыми темпами. Созданные шанхайским композитором Ли Цзиньхуэем к 1927 году произведения, были уже достаточно зрелыми и впитали живой и зажигательный джазовый ритм, в его творческой модели гармонично сочетаются мелодика национального характера и ритм западной джазовой модели ³⁸. Некоторые из этих пьес воспитали большое количество будущих поклонников саксофона и джазовой культуры, подготовили общество к новой музыкальной форме с точки зрения эстетики.

Борьба за существование (1949–1979 годы)

С тех пор, как джазовая музыка проникла в Китай, все больше людей начали понимать собственную художественную ценность и особую эстетическую природу джаза, однако, дальнейшая судьба джазовой музыки в Китае не была благополучной. Накануне образования Китайской Народной Республики неустойчивое состояние китайского общества и изменения в ходе гражданской войны привели к повороту позиции правительства в сфере развлечений и культуры, и развитие джазовой музыки в определенной степени застопорилось. В военное время и момент смертельной опасности для нации, многие полагали, что подобная музыка не нужна, поэтому после об-

³⁸ Сунь Цзинань. Музыка Ли Цзиньхуэя и Ли Пая. [М]. Издательство Шанхайской музыкальной консерватории, 2007 г., стр. 211-217, стр. 353

разования Нового Китая большинством джазовая музыка по-прежнему понималась превратно., в духе господствовавшей в Советском Союзе – образце для тогдашнего коммунистического Китая - оценки ее как «музыки толстых». Сложившаяся ситуация вызвала отставание в развитии джаза в Китае более чем на 30 лет, когда получившая широкое распространение в докоммунистическом Шанхае джазовая музыка почти полностью исчезла из жизни китайцев.

После образования Нового Китая в 1949 году, вслед за последовательным углублением политического влияния, основные тенденции традиционной массовой эстетики и формы общественного сознания постепенно обесцвечивались, политизированность стала проникать во все аспекты массовой культурной жизни, а китайская материковая индустрия развлечений постепенно сошла на нет. Искусство игры на саксофоне вытеснялось из центральной части Китая в периферийную зону общественного поля. В этот период популярная культура была быстро признана «вредным искусством», и в ходе последовательной карательной экспедиции против различных течений «импортной» популярной музыки, джаз практически исчез. Подобное положение, вероятно, можно назвать следствием исторической неизбежности. В течение 30 лет, с 1949 года по 1979 год, согласно идеологии Китая того периода, в сравнении с торжественным звучанием антивоенных и патриотических песни маршей, «пошлые стенания» джазового стиля и названные партийным руководством страны вульгарными рискованные призывы и поползновения популярной культуры выглядели «несвоевременными».

Тем не менее, в связи с ростом городского населения, медленной, но неуклонной эволюцией общественного сознания, процесс приобщения к запретному и «полузапретному» массовому искусству продолжался, что важно для исследования истории джазовой культуры в Китае.

Развитие саксофона в джазовой музыке Гонконга и Тайваня³⁹

После 1949 года центр развития джазовой музыки в Китае оказался перенесен из лидировавшего в 1920-е-1940-е годы Шанхая в капиталистические Гонконг и Тайвань, где не было никаких препятствий и ограничений в сфере бытования и распространения джаза.

До 50-ых годов XX столетия в индустрии развлечений Гонконга ведущее место занимала кантонская опера – местный вид традиционной китайской музыкальной драмы. В разного рода крупномасштабных представлениях и коммерческих мероприятиях кантонская опера являлась непререкаемой основой, стабильно воспринимаясь жителями Гонконга как константа музыкального искусства. О джазе здесь не имели до середины прошлого века сколь-либо внятного представления, хотя отдельные выступления джазменов из США проводились, в основном, привлекая слушателей из англоязычной среды этой тогда британской колонии и посетителей европейских баров и ресторанов. В целом же, в индустрии развлечений джазу не уделялось особого внимания. Вплоть до середины 50-ых годов XX века, когда в силу исторических причин (установление коммунистического режима в материковом Китае), ряд крупных профессиональных композиторов и джазовых музыкантов и других представителей индустрии развлечений переехали из центра китайского джаза – Шанхая в Гонконг. Что в значительной степени способствовало процветанию и дальнейшему расцвету джазовой музыки в Гонконге.

В те времена индустрия кино, радио и звукозаписи в Гонконге, свободная от идеологического диктата и ограничений, обладала большими преимуществами в сравнении с материковыми регионами. Поэтому, когда джаз по-

³⁹ Данный материал опубликован в статье: Линь Цзявэй. Джазовое искусство Гонконга и Тайваня // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2023. – Вып. 18. – С. 246–249.

явился в Гонконге, он получил стремительное распространение и популярность. В течение этого периода исполнительская манера, главным образом, основывалась на шанхайском стиле, в творческом плане базируясь на адаптации традиционных китайских народных песен. Ведущие представители шанхайской школы – саксофонисты Яо Минь, Ли Хоусян, Лян Юэинь и другие.

Бесспорно, самый известный из гонконгских джазовых музыкантов – саксофонист Це Дэджи (род. 1972), В настоящее время он является профессором Университета штата Айова (США) и президентом Североамериканской ассоциации саксофонистов. До конца 80-х он жил и работал на родине, где уже в молодости заслужил репутацию виртуоза. В 1989 году Це Дэджи переехал в США, чтобы профессионально совершенствоваться под руководством Юджина Руссо. В 1996 году Дэджи выиграл Нью-Йоркский международный конкурс саксофонистов и впервые выступил в престижном Карнеги-холле. После чего начал гастролировать по всему миру с такими джазовыми и симфоническими коллективами как Des Moines Symphony, United States Navy Band, Slovenia Army Band, La Armonica Band of Bunol Spain, Thailand Philharmonic Orchestra, Hong Kong Sinfonietta и др. Параллельно он давал мастер классы и преподавал в ряде международных центров: World Saxophone Congress, North American Saxophone Alliance conferences, California Band Directors' Association, Iowa Bandmaster's Association, Midwest International Band and Orchestra Clinics. Кроме того, его статьи о саксофонной музыке были опубликованы в крупных музыкальных журналах: Saxophone Journal, Saxophone Synposium, Yamaha Education Series и т. д.

В середине 2010-х Це Дэджи вернулся в Гонконг и открыл там школу игры на саксофоне. Эта школа ныне вошла в число ведущих китайских специализированных учебных заведений джазового направления. Она предоставляет учебные и научные материалы по обучению игре на саксофоне для

всех желающих: от специалистов-исполнителей, исследователей и педагогов до любителей разных возрастов, всячески содействуя распространению и развитию саксофонного искусства в Гонконге и других провинциях Китая.

Что касается тайваньского региона, то поначалу его также отличало отсутствие популярной музыки с региональными особенностями, большинство произведений массово-эстрадного типа были завезены из Гонконга. Однако на Тайване существовала принципиальная причина для быстрого и бесконфликтного принятия джаза во всей его полноте: наличие сети американских военных баз и, следовательно, значительного и постоянно растущего контингента американских граждан – белых и афроамериканцев, многие из которых жили здесь вместе с семьями. Поэтому уже в середине 1950-ых годов на Тайване функционировало множество джаз-бэндов и вокалистов, а в стиле игры преобладал американский джаз: от классического орлеанского и чикагского до свинга, бопа и кула. Что способствовало усвоению джаза населением острова, постепенно вовлекая в процесс слушания и исполнения молодых тайванцев. Это сделало Тайвань еще одним вслед за Гонконгом растущим рынком распространения джазовой музыки в Китае.

Основная форма тайваньского джаза в этот и последующие периоды – ансамблевая. Как правило, квартетная: фортепиано, саксофон, ударные и контрабас. На этот типично джазовый фундамент на Тайване произошло стилистическое наслоение местной интонационной традиции фольклорного типа, поныне определяющего сугубо индивидуальный характер наиболее ярких композиций, в которых ведущую роль по-прежнему играет саксофон⁴⁰.

⁴⁰ Янь Пяньпянь. «Переосмысление и исторический процесс исследования джазовой музыки на Тайване». Народное научное общество. 2018, вып. 42, стр. 229-266

Наиболее известным саксофонистом, играющим и активно экспериментирующим в направлении творческого претворения национальных истоков, является Ли Сянь (род. 1967). Ли Сянь – первый музыкант-саксофонист, получивший законченное академическое образование и профессиональный диплом на Тайване, полностью посвятил себя разработке традиционного и современного репертуара, а также различных форм джазового исполнения. Под его влиянием на Тайване привилась культура исполнения аутентичного саксофонного репертуара, были заложены основы систематических методов обучения. После долгих лет преподавания на музыкальных факультетах различных университетов Тайваня он эмигрировал в Таиланд в 2005 году. В настоящее время работает штатным профессором саксофона в музыкальном институте Университета Махидол, Таиланд. Художественный руководитель Международного конкурса саксофонистов имени Жана-Мари Лондэ и XV Всемирного конгресса саксофонистов.

Можно сказать, что джазовая музыка в целом, и саксофонная в частности, в Гонконге и на Тайване представляет собой своего рода продолжение раннего китайского джаза в шанхайском стиле, представлявшем собой некую китаизированную версию предджазовых и раннеджазовых течений: от блюза и диксиленда до свинга и бопа. Причем «музыкантами не сразу было освоено импровизационное искусство, столь характерное для этого вида исполнительства, поэтому они, как правило, разучивали произведения по нотам»⁴¹. В процессе распространения рыночной экономики, распространялись также и новые идеи сочинения, трактовки и обучения джазу, что, кроме того, послужило прекрасной культурной средой для последующего

⁴¹ Сян Сяоган. «Влияние популярной музыки периода республики на популярную музыку Гонконга и Тайваня после 1949 года». Музыкальные исследования, вып. 1 (2013): С. 27-37

расцвета саксофонной музыки на материке, позволяя делать правильный выбор и поддерживая перемены. Саксофонная музыка Гонконга и Тайваня, претерпев исторические изменения и эволюцию стиля, постепенно нашла свою собственную траекторию развития. Лучшие представители современных тайваньских саксофонистов, как Ли Сянь, превосходно сочетают традиционную музыку и джаз на Тайване и продолжают следовать такой модели до настоящего времени. В итоге джазовая культура и саксофонная музыка Гонконга и Тайваня вступили в эпоху коммерциализации, а после 80-ых годов успешно осуществили объединение с популярной музыкой материкового Китая.

*Развитие саксофона в джазовой музыке Китая периода
«реформ и открытости» (с 1980 года по текущий момент)*

В 80-ых годах XX века в Китае начали воплощать в реальность политику реформ и открытости, которая открыла новые возможности для развития джазовой музыки в Китае. В этот период идеологические ценностные концепции также претерпели колоссальные изменения, плодотворные контакты и обмен с внешним миром привели к тому, что все большее и большее количество людей начинают постепенно осознавать подлинное очарование музыки и искусства, а также начинают правильно воспринимать джазовую музыкальную культуру. Политика реформ и открытости направлена на изменение статуса закрытой страны, который сохранялся в Китае на протяжении длительного времени, реализация этой политики началась с перемен в различных экономических, политических и культурных областях посредством внутренних реформ и открытости международным контактам, а также с формирования плодотворных контактов и обмена с внешним миром. Возрождение саксофонной и в целом джазовой культуры в этот период стало не

только историческим и эпохальным выбором, но и, в большей степени, показателем радикального изменения в китайской политике, культуре, а также в линии поведения и ценностных воззрений народа.

«Когда экономическое развитие страны достигает определенной стадии, на этом фундаменте постепенно начинают развиваться государственная система страны, правовые взгляды и концепции»⁴². Например, позиции литературы, музыки, живописи и пр. в социальной системе человека основаны на идеологии социально-экономического фундамента, и эти формы искусства основаны на самой действительности как шаблоне, отражающем статус-кво общественной жизни. Вслед за постепенным прогрессом в товарной экономике и обществе в 1980-х годах, постепенными изменениями в китайской общественной идеологии, в Китае становятся популярными новые источники массовой информации, такие как магнитофоны и телевизоры, и это в значительной степени способствовало возрождению джаза.

Во времена «культурной революции» китайскому народу помимо политических убеждений и идеологической морали была навязана также идеология единства в одежде, еде, жилье и средствах передвижения. Народ был вынужден постоянно сталкиваться с ситуацией абсолютизма и радикализации в выборе социальных ценностей. В ту эпоху люди не только не могли вести жизнь, полноценную в экономическом плане, но и не осмеливались следовать модной культуре из-за «крайне левых» ограничений в политике. Однако, воля и выбор условий жизни не могли подавляться в людях вечно. Когда изменилась политическая среда, люди, которые долгое время были духовно угнетены, в чрезвычайно короткие сроки, с жаром устремились к новой культуре. В 1980-ых годах популярная музыка в материковом Китае

⁴² Ху Хайбо, Го Фэнчжи. Исследование культурного мировоззрения К.Маркса и Ф.Энгельса. Издательство китайской книги. 2013. С. 17.

стала стремительно развиваться, вдобавок к этому популярная культура Гонконга и Тайваня устремилась на материк, и широкие массы за очень короткий промежуток времени нашли в музыке эмоциональный отклик. И это также одна из причин, благодаря которой после 80-ых годов XX века искусство игры на саксофоне стало развиваться в материковом Китае быстрыми темпами.

Взрыв в индустрии массовых развлечений побудил современный китайский саксофонный джаз к индивидуальному развитию. Благодаря частым контактам с зарубежными джазовыми музыкантами и учеными в Китае постепенно стало возникать все больше профессиональных исполнительских коллективов и профильных исследовательских учреждений, в Пекине, Шанхае и других городах появляются мастера игры джазовой музыки на саксофоне, многочисленные любители джазовой музыки также неустанно прилагают свои усилия для развития джаза.

В начале 1990-ых годов, хотя в обществе и выражалось безусловное положительное отношение к этому виду искусства, все же еще не сформировались необходимые для полновесного «звучания» масштабы. В августе 1993 года в Пекинском концертном зале Чжуншань состоялся «Пекинский международный джазовый фестиваль» - крупнейший джазовый фестиваль на материке со времен основания Нового Китая, и это событие стало важнейшей вехой в истории китайской джазовой культуры. Он продолжался три дня подряд. Девять джаз-бэндов из Пекина преподнесли слушателям ряд оригинальных композиций, среди них был не только традиционный джаз, но и зарождающийся электронный джаз, кул-джаз, фьюжн и др. Посредством интерпретации различных стилей китайские джазовые музыканты заставили китайскую публику отчетливо прочувствовать художественное очарование джаза. Саксофонист Лю Юань и клавишник Ся Цзя представили публике альтернативный джазовый стиль электронной музыки; также выступали

биг-бэнд и оркестр «Золотой Будда» Ду Иньцзяо и др. Этот Пекинский джазовый фестиваль имел огромный успех. Здесь джазовая музыка не только вновь вернулась в поле зрения китайской публики в виде масштабного музыкального фестиваля, но и многочисленные джазовые музыканты примерили на себя самые передовые европейские техники джазового исполнения того времени, а зарубежные коллективы смогли воочию убедиться в высоком уровне китайского джазового исполнительства.

В ноябре 1996 года в Пекине состоялся еще более масштабный и влиятельный джазовый фестиваль⁴³ – «Пекинская джазовая сокровищница 96». Состав его участников был беспрецедентным. Французский «Лемон-бэнд», трио Кристофера Рауля из Германии, «Нью Джангл Окистэ» из Дании, «Ерт-Бэнд» из Соединенных Штатов, квартет Дайэна Корбетса из Соединенного Королевства. Играли такие мастера как альт-саксофонист «гуру» Рауль, легендарный Масса Палберг, известный как «самый креативный барабанщик в Европе за последние 30 лет»⁴⁴. Проведение двух вышеуказанных музыкальных фестивалей позволило китайскому джазу успешно выйти на мировую арену в 90-ых годах XX века. С этого времени, в период с 1998 по 2001 год, международные мероприятия в области джазовой музыки также проводились в Пекине, Шанхае, Даляне, Вэньчжоу, Чэнду, Чанчуне и других местах, организация этих мероприятий обеспечила объективное направление для джаза нового XXI столетия. Джаз в этот период активно привлекал внимание публики своим уникальным шармом, но путь к высокому возрождению джазовой музыки в Китае только начался. Китайский джазовый саксофонист Лю Юань сказал: «Проведение друг за другом джазовых фестивалей предоставило знатокам саксофона возможность учиться и общаться с зарубежными коллективами, только при таком взаимодействии китайский джаз

⁴³ Ми Линь. «Пекинская международная джазовая сокровищница 96 вновь предстает во всей красе». Китайские и зарубежные культурные связи, вып. 6 (1996): стр. 21-21.

⁴⁴ Там же.

сможет одновременно сохранить свои китайские особенности, а также может быть принят и любим китайским народом. Можно сказать, что для китайского джаза дорога в будущее будет долгой и сложной»⁴⁵.

С тех пор вот уже на протяжении более двадцати лет в Китае проводятся один за другим замечательные фестивали, вне всякого сомнения, предоставляя китайским любителям джазового саксофона лучшие возможности для обучения и обмена опытом. Это привело к тому, что многие китайские авторы музыки увидели способ интегрировать культуру джазовой музыки с традиционной национальной музыкой. Таким образом, для здорового развития китайской джазовой музыки предоставляются прекрасные возможности.

Ключевой проект культурного обмена и инвестиций Министерства культуры и туризма Китая «Пояс и путь»: «Через музыку – китайская традиционная опера и джазовая музыка» - музыкальный фьюжн-спектакль, сочетающий традиционную китайскую оперу и джаз, состоялся в Чжухае 26 мая 2017 года и, таким образом, положил начало Глобальному турне по культурному обмену «Пояс и путь».

В состав основного коллектива вошли известный американский композитор, дирижер и саксофонист Дрю Заремба, музыкальный руководитель Голден Джаз известный музыкант Сунь Каннин, основатель Голден Джаз и джазовый барабанщик Не Синь. Все произведения, исполненные на данном спектакле-концерте, представляли собой отрывки из классической китайской оперы с джазовыми элементами: чжэцзянская драма «Прогулка по зе-

⁴⁵ Цзэ Чуань, Ли Мин. Возращение китайского джазового цветка – беседы о джазе с Лю Юанем и Ицзыми в джазклубе CD safe [J]. Ежемесячный журнал Культура, 2000(4): стр. 68-69

ленным горам, вдали от родного города», опера «Цветок влюбленного мотылька», «Су Саньцисцзе» (пекинская опера), «Казнь единственного отрока» (пекинская опера), «Конопляные туфли» (циньские арии), «Горькая мелодия» (циньские арии), «Древняя мелодия и современная мелодия» (циньские арии).⁴⁶ Такое креативное слияние и воссоздание традиционной китайской оперы с использованием саксофона и элементами джазовой музыки, а также ориентированное на рынок исполнение произведений являются новаторской пробой этого спектакля-концерта. Длительный процесс его создания включал в себя бесчисленное количество обменов между китайскими и зарубежными авторами и соприкосновений различных культур. Музыкантами были отобраны отрывки и произведения из классического китайского оперного репертуара, экстракт музыкальных мелодий и тем, оставляющих сильное впечатление. С помощью джазовой гармонии и джазовой оркестровки, интерпретации на саксофоне и различных китайских национальных музыкальных инструментах родилось уникальное сочинение, отвечающее духу времени. Музыкальное творчество в мультикультурной среде предоставляет джазовой музыке и музыканту - саксофонисту пространство для свободной игры, а также формирует новый образ мышления, открывает путь инновационного развития и технического совершенствования для саксофонного исполнительства в будущем.

Исполнение джазовой музыки на высоком уровне невозможно отделить от образования в Китае в последние годы джазовых коллективов высочайшего уровня. В июне 1999 года джазовый оркестр, состоящий из десяти молодых преподавателей Уханьской музыкальной консерватории, выступил

⁴⁶ Новостная сеть ОС: Глобальная премьера! Китайские и зарубежные музыкальные эксперты создают рука об руку торжество «Через музыку» китайской традиционной оперы и джазовой музыки. 18.08.2017 – Режим доступа: <https://www.prnasia.com/story/177716-1.shtml> (Дата обращения: 25/08/2023)

с премьерой в Уханьском концертном зале «Бяньчжун». Музыканты исполнили образцы известной китайской и зарубежной классики 1930-1940-х годов, такие как «Осенние листья» и «Дынный остров». В то же время джазовый оркестр адаптировал и сыграл классические фольклорные «Северные мелодии». В этих обработках китайские и западные музыкальные инструменты, такие как сона, тромбон и саксофон, прекрасно сочетаются с оркестром. Для того чтобы исполнение на китайских и западных музыкальных инструментах было более гармоничным и эффективным, в композиции используются исполнительские техники и исполнительские стили, благодаря которым у музыкантов есть возможность учиться на сильных и слабых сторонах друг друга. И это еще больше расширило возможности саксофона в джазовом сотворчестве Китая и Запада.

Саксофон в китайском джазовом образовании

В 1993 году было образовано первое специализированное высшее музыкальное учебное заведение в Китае – Пекинская консерватория современной музыки, предназначенное для подготовки кадров в области популярной музыки. Обязательные программы в этой консерватории, включают в себя историю джазовой музыки, джазовую гармонию, джазовую ритмику, базовые знания джаза, в том числе учебные курсы джазового фортепиано, саксофона и других музыкальных инструментов. Открытие Пекинской консерватории современной музыки стало стимулом для некоторых традиционных высших музыкальных учебных заведений постепенно ввести в преподавание учебные курсы, связанные с джазом. Шэньянская консерватория является первым учреждением в Китае, открывшим отделение популярной музыки. Оно включает специальности джазового фортепиано, джазового саксофона и прочих джазовых инструментов, а также спецкурсы по рэгтайму,

блюзу и кул-джазу, джаз-року, бибопу, фри-джазу и другим профессиональным направлениям. Также были введены академические часы репетиций в оркестре, подготовлены группы выпускников-профессионалов.

Северо-Восточный университет стал первым университетом в стране, в котором история джазовой музыки была введена в качестве факультативного курса для студентов, эту инициативу поддержали Сычуаньская, Тяньцзиньская, Синхайская, Уханьская консерватории и другие специализированные институты и университеты, в каждом из которых был открыт факультет популярной музыки, а также введены учебные курсы по джазовой музыке и предоставлены профессиональные классы для студентов, заинтересованных в изучении джаза. Вместе с открытием направлений популярной музыки в различных музыкальных учебных заведениях Китая джаз все чаще становится важнейшей составной частью обучения популярной музыке в педагогических институтах и университетах. Как один из основных музыкальных инструментов популярной музыки, саксофон также подвергся совершенствованию. Подбор произведений преподавателями для преподавания и выступлений на концертах стал более разнообразным, подбираются серии популярных музыкальных материалов, сочетающих джазовую оригинальность, джазовые приемы, джазовую и национальную интеграцию. Это оказывает большое стимулирующее воздействие на исполнителей, помогая им лучше разбираться в творческих стилях и техниках трактовки сочинений XXI века.

Проблемы развития джазового саксофона в Китае

Развитие современной музыки в Китае по-прежнему сохраняет ядро уникальной национальной культуры Китая, и джаз в китайском стиле также отражает этническую природу китайской музыки с ее индивидуальной куль-

турной идентичностью. По мере дальнейшего углубления всемирных культурных связей, авторам и исполнителям китайского джаза необходимо развивать популярную музыкальную культуру с китайской национальной спецификой, найти все возможные способы по продвижению знакомства с китайской национальной культурой во всем мире. На текущий момент, можно сказать, что у китайских артистов есть своя собственная система техники исполнения. Но им не хватает самостоятельности и решимости для интеграции музыкальных идей, из-за чего выступления на саксофоне не могут выйти из стереотипного фиксированного круга музыкальных произведений, в джазовых выступлениях также часто обнаруживаются «узкие места», присутствует погоня за блестящей техникой и игнорирование глобальных проблем адекватной трактовки исполняемой музыки. Это барьер, который следует преодолеть.

Традиционность в профессиональном преподавании популярного в высших учебных заведениях саксофона, накладывает определенные ограничения на практику бытования инструмента. Профессиональный рост в популярном саксофонном исполнительстве происходит относительно поздно, а преподавание базовой подготовки все еще находится в стадии проб и ошибок. Джазовое исполнение известно своей свободой и импровизацией, характер звучания чрезвычайно сильный, поэтому в ежедневном обучении игре на саксофоне профессиональные преподаватели должны начать уделять особое внимание развитию выразительности саксофона и воспитанию индивидуального стиля. Однако в нынешней системе профессионального обучения игре на саксофоне в китайских вузах преподаватели по-прежнему подталкивают студентов к пассивному совершенствованию технической подготовки в рамках традиционной модели профессионального обучения. В условиях этой однообразной модели трудно стимулировать личную субъек-

тивную инициативу студентов-саксофонистов, их самосознание и проявление себя в трактовке произведений джазовой музыки. Таким образом, в процессе подготовки студентов-саксофонистов, учебное заведение должно внедрить единую модель обучения базовым навыкам, а затем «прорываться» за пределы традиционного подхода, преодолевать изначальные ограничения. И, исходя из профессиональных потребностей, посредством трансформации учебной программы, концепции и содержания, режима и средств обучения, результатов обучения, выбора учебных материалов и пр., активно способствовать формированию и подготовке кадров высокого уровня.

Подытоживая, следует подчеркнуть, что, если рассматривать развитие джазовой музыки в Китае через призму саксофонного искусства, можно отчетливо увидеть, что в культуре Китая джазовая музыка является связующим звеном между западной адаптацией и китайской национализацией при взаимной независимости и опыте заимствования, в определенной степени также воплощая характерные особенности китайского музыкального искусства. Поэтому терпимость, открытость и разнообразие должны быть непременной тенденцией развития популярной музыки Китая. Саксофонная джазовая музыка также породила различные формы исполнения. Вслед за непрекращающимся изменением эстетического вкуса, отбрасывая устаревшее и развивая инновационное, следуя тенденциям развития, она сыграет определяющую роль в будущем прогрессе китайской музыкальной культуры. И мировая музыкальная культура будет принята с позиции открытости, свободы и терпимости, гармонично сплавляя европейский музыкальный прогресс с китайским национальным колоритом, чтобы сформировать такой тип саксофонного музыкального искусства, который будет отвечать требованиям эпохи и китайской специфики.

1.6. Саксофон и его место в китайском музыкальном образовании

С ростом популярности саксофона в Китае многие вузы начали открывать специальности по игре на саксофоне. Сычуаньская консерватория первой открыла специальность по саксофону в 1997 году, за ней в период с 1999 по 2003 годы последовали Сианьская, Шанхайская и Центральная консерватории. Курсы саксофона, предлагаемые китайскими колледжами искусств, консерваториями и университетами, различаются по распределению преподавателей, требованиям к поступлению и целям обучения.

В китайских консерваториях от студентов при поступлении требуют хороших базовых навыков и техники исполнения, а основной курс обучения заключается в том, чтобы научиться играть на саксофоне, используя модель обучения "один на один", с практическими заданиями и уроками, на которых преподаватель исправляет ошибки и демонстрирует обучение через проблемы с исполнительскими заданиями. Цель –развить более высокий уровень мастерства и расширить репертуар, поскольку к моменту поступления в школу учащиеся, как правило, владеют основными навыками. Разница в том, что в консерваториях студентам предоставляется больше возможностей для развития собственных навыков и исполнительских способностей через сценические выступления, с целью выпуска солистов и саксофонистов-оркестрантов.

Преподавание саксофона на музыкальных факультетах педагогических университетов в большей степени ориентировано на конкретных преподавателей. В дополнение к обязательным общим профессиональным исполнительским курсам, они часто включают дисциплины по основным навыкам музицирования, таким как фортепиано и вокал, а также теоретические занятия по истории музыки, китайской народной музыке, композиции, гармонии и полифонии. Большинство музыкальных курсов в этих университетах преподаются по групповой системе, и количество профессиональных

часов также установлено на более низком уровне, чем в специализированных колледжах и вузах. Цель таких университетов – подготовка преподавателей на основные должности в сфере музыкального образования⁴⁷.

С быстрым развитием саксофона китайские высшие учебные заведения постепенно добавили произведения китайского стиля в свою систему обучения. В то же время и ряд преподавателей смежных дисциплин включили эти опусы в пособия по исполнительскому мастерству, которые широко используются в Китае в учебных целях. В большинстве своем они либо адаптированы из народных песен, либо взяты из эпизодов фильмов, и имели характерный современный характер. Эта практика применяется во многих китайских художественных школах. Среди них изданные Сианьской консерваторией саксофонные версии напевов "Погоня за луной в разноцветных облаках", "Новая песня из горной деревни", "Отражение луны во второй весне" и "Пение вечером в рыбацкой лодке". Эти известные произведения в китайском стиле не только способствовали распространению саксофона, но и открыли новую волну создания музыкальных композиций для саксофона, что привело в будущем к оригинальным или более совершенным обработкам. Ниже составлен список композиций, напечатанных в учебниках для саксофона.

1	"Ода красному светофору"	9	Адаптация песни из фильма "Ao Bao Meets"
2	"Наннивань"	10	"Ода красному светофору"
3	Адаптация народных песен группы "Гадамелин"	11	"Счастливый"
4	"Большая гора Динцзы высока и высока"	12	"Память о доброте Председателя Мао из поколения в поколение"
5	"Почему цветы такие красные"	13	"Партизанская песня"
6	Оркестровая адаптация "Песни о посадке риса"	14	"Песнь рыбы и воды"

⁴⁷ Ту Чаофэн. Исследование преподавания саксофона в колледжах и университетах [J]. Популярные песни, 2017:147

7	Адаптация народных песен из "Идиллии"	15	Адаптация народных песен группы "Аслия"
8	Адаптация народной песни "Османтус цветет повсюду в августе"	16	"Сыграй на бубне и спой песню"
		17	Адаптировано по отрывкам из Пекинской оперы "Борьба с тигром в горах"

По мере роста числа саксофонных обработок в народном стиле, стали появляться оригинальные опусы, вначале в основном оформленные преподавателями колледжей и вузов: "Китайская фантазия" Хуан Аньлуна, пьесы "Движущийся фон" и "Создание глаз солнечной птицы" Ян Сяожуна и Го Юаня, квартет саксофонов "Медуза" Ян Синьмина из Сычуаньской консерватории и др. Эти оригинальные произведения постепенно начали проникать в китайский саксофонный репертуар и расширять его, открыв новые перспективы для последующего развития оригинальной саксофонной музыки в Китае.

Необходимо особо упомянуть важнейшего представителя китайского саксофонного образования и просвещения – профессора Инь Чжифа. Он родился в 1958 году, в 1991 году окончил факультет теории и композиции Китайской консерватории и в настоящее время является членом Китайской ассоциации музыкантов, президентом Китайского общества саксофонистов и заслуженным профессором Центральной консерватории. С 1990–х годов по настоящее время профессор Инь Чжифа составил 17 комплектов стандартных учебников по саксофону, привнеся научный подход к обучению китайских студентов. Он также адаптировал большое количество известных китайских произведений для саксофона в стиле народной музыки, таких как

"Ночь цветов весенней реки" и "Жасмин", и собрал эти произведения в учебники. Эти издания постепенно стали стандартизированными авторитетными пособиями. Среди наиболее широко используемых базовых учебников:

- a. Самостоятельный курс для саксофона (1995, Китайское молодежное издательство)
- b. Курс исполнения на саксофоне в джазовом стиле (1996, Китайское молодежное издательство)
- c. Упражнения для саксофона (1997, Китайское молодежное издательство).
- d. Курс игры на саксофоне (1998, Народное музыкальное издательство).
- e. Учебное пособие для саксофона и кларнета (1999, Издательство Пекинского спортивного университета).
- f. Учебная коллекция для саксофона (2000, Издательство «Мир книги»).
- g. Базовый курс саксофона (2002, Издательство «Международная культура»).
- h. Новый курс самоподготовки для саксофона (2016, Китайское молодежное издательство).

Профессор Инь Чжифа не только собрал и обработал множество произведений для саксофона. Велик его вклад в процесс обучения игре на саксофоне, тысячи китайских студентов–саксофонистов выросло, изучая эти основные материалы.

Особо следует упомянуть поддержанную Инь Чжифа систему тестирования.

В 1889 году экзаменационный совет британской Королевской академии музыки стал первой в мире организацией, проводившей экзамены по

музыке для любителей – обучающихся детей и взрослых. В 1987 году Гуанчжоуское фортепианное общество первым в Китае начало проводить музыкальные экзамены в виде тестирования, за ним последовали Шанхайская ассоциация музыкантов в 1988 году и Ханчжоуская ассоциация музыкантов в 1990 году. То были самые первые экзамены для непрофессиональных музыкантов с оценкой, проведенные в материковом Китае. Комитет экзаменов по музыке Китайской ассоциации музыкантов был создан в 1990 году и провел свои первые экзамены в Пекине в феврале 1991 года, когда саксофон и скрипка стали самыми первыми предметами для проверки уровня учащихся.

Позже, в XXI веке, несколько наиболее авторитетных колледжей, консерваторий и университетов Китая также присоединились к проведению экзаменов в виде практического тестирования на оценки, включая Китайскую, Центральную и Шанхайскую консерватории. Благодаря своему профессионализму и сильному преподавательскому составу, эти музыкальные заведения не только постепенно стали авторитетом в области сдачи экзаменов по тестированию, но и выпустили серию учебников репертуарного характера.

Тестирование в какой-то мере помогло восполнить недостатки обучения в школах искусств и сыграло положительную роль в популяризации художественного образования и повышении его качества. Большинство наиболее авторитетных экзаменационных материалов для саксофона, доступных в настоящее время, содержат произведения в китайском стиле, причем они распределены по каждому экзаменационному классу. Ниже мы приводим анализ и статистику доли музыкальных произведений в китайском стиле, включенных в экзаменационные материалы по саксофону, составленные семью музыкальными учебными заведениями Китая⁴⁸.

⁴⁸ Статистические данные приведены на основе следующих источников:
1) Гао Цимин, Ван Цинцюань. Национальный сборник экзаменов по игре на саксофоне.

Организация, издающая учебники	Произведе- ния для саксо- фона из учебника	Произведения в китайском народ- ном стиле	Доля
Китайская ассоциация музыкантов	60	16	26.6%
Центральная консерватория	63	16	25.3%
Китайская консерватория	58	9	15.5%
Китайский театр оперы и танца	39	14	35.8%
Уханьская консерватория	36	5	13.8%
Шанхайская ассоциация музыкан- тов	20	5	25%
Ассоциация музыкантов Цзянсу	40	8	20%

Анализ вышеизложенного материала позволяет сделать вывод, что составители нынешних экзаменационных учебников знают об интеграции китайской народной музыки в экзамен по саксофону и провели первые исследования, чтобы познакомить исполнителей с китайскими стилями музыки с начала обучения; получить предварительное представление о музыкальных

Третий набор [М]. Пекин: Издательство Столичного нормального университета, 2006. ISBN: 7-81119-003-6

2) Чжан Ву. Экзамены по саксофону Центральной консерватории в стране и за рубежом: любительские уровни 1-9 [М]. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. ISBN: 9787103017319

3) Экзаменационная комиссия Китайской консерватории. Китайская консерватория Экзамен уровня социального искусства Национальный общий учебник Саксофон комплект 2 [М]. Пекин: Китайское молодежное издательство, 2009. ISBN: 9787500687511

4) Сюй Горуй. Учебные пособия по преподаванию, экзаменам и исполнению на саксофоне для уровней 1-5 [М] Пекин: Издательство Коммуникационного университета Китая, 2005. ISBN: 9787810854047

5) Ван Цичен. Экзаменационные материалы по саксофону [М]. Ухань: Издательство науки и техники Хубэй, 2005. ISBN: 7535233775

6) Ву Юнлу. Сборник экзаменов по саксофону [М]. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. ISBN: 9787806673119

7) Ассоциация музыкантов Цзянсу. Саксофон [М]. Нанкин: Издательство Цзянсу Вэньи, 2004. ISBN: 9787539920610

характеристиках и технике игры подобных произведений, а также расширить горизонты их трактовки⁴⁹. Однако, хотя сочинения для саксофона в китайском стиле собраны в некоторых наиболее важных учебниках в Китае, их доля все еще мала, а количество повторений в разных учебниках велико из-за ограниченного числа таких сочинений. В частности, не хватает оригинальных работ по исполнительству в китайском стиле, и это та область, в которой нужно продолжать развиваться саксофонному искусству Поднебесной.

⁴⁹ Кан Ялин, Ли Кун. Китайская народная музыка [J]. Китайское музыкальное образование, 2005 (5): 16-19.

ГЛАВА II

Влияние народной музыки на современное развитие саксофонной культуры в КНР

2.1. Произведения для саксофона в китайском национальном стиле

Развитие саксофонной музыки в Китае на начальном этапе основывалось на переложении образцов народной музыки и сочинений современных авторов данного региона. Вслед за распространением инструмента саксофонисты перестали ограничиваться лишь исполнением переложений, что положило начало созданию новых оригинальных опусов, вобравших в себя характерные особенности китайского национального музыкального стиля.

Тема становления саксофонного творчества в Китае предполагает исследование самого национального музыкального стиля, лёгшего в основу первых произведений для саксофона.

На заре развития и распространения саксофонной музыки в Китае ее создание зачастую основывалось на переложении существующих китайских национальных композиций, большинство из которых относились к фольклорной музыке. По сравнению с другими западными музыкальными инструментами, распространение саксофона в Китае произошло более стремительно. Первые же оригинальные композиции появились в конце XX века:

- «Китайская рапсодия № 3, Op.46», 1988, композитор – Хуан Аньлунь.
- «Монологи пекинской оперы», 1994, композитор – Лян Лэй.

Хуан Аньлунь – известный композитор, дирижер и пианист. Он сочинил большое количество музыкальных произведений в китайском национальном стиле: «Песнь о партизанах», «Холм, подобный золотой вазе» и другие. Хуан Аньлунь посвятил рапсодию своему лучшему другу, канадскому «королю саксофона» Полу Броди. В настоящее время этот опус – обя-

зательная пьеса, входящая в экзаменационные материалы китайских консерваторий по определению уровня профессионализма игры на саксофоне. Также данная композиция является обязательной частью учебной программы, благодаря своей художественной ценности и сложности исполнения.

«Китайская рапсодия № 3, Op. 46» состоит из пяти частей (разделов), исполняемых *attacca* (без перерыва). Форма свободная системная, соответствует жанровому определению рапсодии.

Первая часть: *Lento*, блестящая по технике исполнения каденция. Эта композиционная форма зачастую используется в фольклорной музыке, в ней нет аккомпанемента, задействуется только сольное исполнение. В данной части свободно отражена тема фантазии, с помощью кристальной чистоты звучания отражается глубокая любовь автора к просторам северных земель Китая. Этот раздел данной музыкальной композиции также можно разделить на четыре подраздела, которые соответственно отделяются друг от друга определенными эмоционально очерченными символами.

Пример 1.



Начало первого подраздела: исполнение похоже на вздох, появляются динамические указания, согласно которым *f* (*forte*) быстро переходит в *fp* (*marcato*) и внезапно ослабевает, подобно вздоху человека, охваченного горем, что передаёт тоску автора по дому. Затем динамика вновь нарастает, эмоциональный накал композиции становится сильнее, а народный колорит проступает интенсивнее и ярче. Данная часть композиции отличается осо-

бой красочностью, в ней используется специфическая техника игры на саксофоне, имитирующая звучание китайского народного музыкального инструмента сона

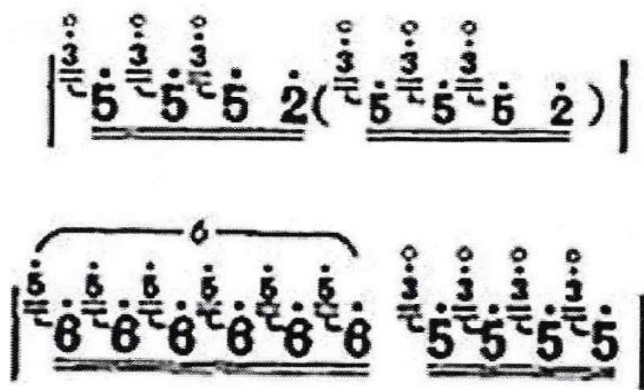
В анализе, приведенном в литературных источниках, указывается, что некоторые эпизоды «Китайской рапсодии № 3, Op.46» были заимствованы из знаменитой классической композиции для соны под названием «Сто птиц чествуют Феникса». Во многих музыкальных фразах данной композиции в качестве средств орнаментики используется последовательность из секундовых форшлагов. Звуковой эффект, создающийся в пьесе Аньлуня, напоминает звучание соны, а задорность, игривость и легкость мелодии создаёт ясные ассоциации с птичьим щебетом, изображенным в напеве «Сто птиц чествуют Феникса».

Пример 2.



«Сто птиц чествуют Феникса» широко распространено в провинциях Аньхой, Шаньдунь и Хэнань. Главной темой этой мелодии является выражение живительной энергии природы посредством веселого мотива и подражания звукам птиц. Композиция считается технически сложной, поскольку требует имитации голосов различных птиц, например: кукушек, ласточек и других.

Пример 3 (фрагменты подражания голосам птиц из композиции «Сто птиц чувствуют Феникса»).



Пример 4.



Эта мелодия четыре раза проводится в эпизодах первой части в разных тональностях, после *crescendo* завершая раздел и выражая непреодолимую тоску по родным краям, характерную для настроения первой части данной композиции.

Медленный темп и динамика (*p*) второй части создаёт явный контраст с форте в первой части (*f*) и отличается красотой и лиричностью мелодии, отражающей воспоминания автора о прекрасном прошлом его родного края.

Пример 5.



Четыре группы триолей, фигурирующие в данном фрагменте, являются центральным мотивом в первой части композиции, варианты которого появляются еще четыре раза. Вслед за ускорением (*accel.*) в музыкальном

фрагменте происходит колебание эмоционального тона композиции, выливающееся в великолепное арпеджио и завершающееся кульминацией первой части.

Пример 6:



Мастерски прописанное арпеджио и звуковой эффект, создаваемый им, напоминают звуки порывистого ветра, обдувающего степи северных земель Китая, и создают в воображении прекрасные виды этого края. После неожиданного достижения кульминационной точки арпеджио происходит повторное проведение мелодии первой части, но уже в другом регистре, что рождает ощущение внезапного возвращения в реальность из мира воспоминаний и тоски по родине. На этом моменте первая часть композиции оканчивается.

Начало второй части (раздела): вслед за группой мордентов добавляется аккомпанемент. *Andante* в сочетании с последовательностью из четвертных нот, поддерживающих лейтмотив рапсодии. Во время прослушивания данного отрезка перед глазами слушателей возникает образ молодого человека, гордо шагающего по необъятным просторам северных степей, над которым распростерто безбрежное голубое небо.

Эта часть в полной мере раскрывает суть китайской национальной музыки, которая заключается в обильном использовании орнаментики (например, форшлагов, мордентов и т.д.), что придает композиции яркий национальный колорит независимо от того, на каком музыкальном инструменте она исполняется.

Пример 7:



Этот фрагмент считается началом второго подраздела во второй части композиции. В двух тактах данного фрагмента присутствуют три форшлага, которые подражают звукам эрху (китайский струнный смычковый музыкальный инструмент; характерные звуки эрху создаются путем быстрого скольжения пальцами по струнам инструмента). Главной задачей звукового эффекта в данном фрагменте является максимальное сходство со звучанием эрху, в связи с чем особое внимание должно быть уделено не только правильности аппликатуры, но и координации движений языка и губ.

Третья часть – Allegretto, с элементами танцевальности в духе национальных напевов. Ее ритмический рисунок, подобный шумным народным танцам под грохот барабанов, неразрывно связан с лейтмотивом всего произведения. Быстрый ритм сменяется веселой танцевальной мелодией, в основном состоящей из групп по четыре шестнадцатых ноты и отличающейся обильным использованием стаккато. Темп этого фрагмента довольно быстрый, аппликатура часто меняется, в связи с чем он является наиболее сложным для исполнения.

Пример 8.



Начиная с данного эпизода, интонационная линия саксофона строится на чередовании секунд и терций, а также на комбинации легато и стаккато

при исполнении шестнадцатых нот. Скачкообразность мелодии призвана вызвать ассоциацию с веселой танцевальной сценой.

Четвертая часть – связующее звено между кульминационной вершиной и концом всей композиции. Темп данного раздела спокойный и мелодичный. У четвертой и первой частей рапсодии много общего, но также есть и различия, их построение связано между собой единством противоположностей. Если рассуждать о сравнении направления мелодического контура, то можно подчеркнуть, что в первой части он является нисходящим, опускаясь до нижнего саксофонного регистра, а мелодический контур четвертой, напротив, восходящим, поднимаясь до верхнего регистра.

Пятая часть также характеризуется быстрым темпом (*Allegro*) и вступлением радостной аккомпанирующей мелодии. Этот раздел обладает особенно ярким национальным колоритом, в нем отразились жанры китайской народной музыки для духовых, типичные для двух регионов: провинции Хэбэй и северо-запада Китая. Здесь в основном задействуются такие интервалы, как большая секунда, малая терция, большая секста, септима. Подобные приемы позволяют придать живость и энергичность мелодии.

Пример 9.



Мелодия обладает явным сходством с хэбэйскими мелодиями, исполняемыми на духовых инструментах. Хэбэйские мелодии, или чуйгэ, играются на духовых инструментах, а ударные используются в качестве аккомпанемента. Большая часть таких песен была создана на основе традиционных народных песен и оперных арий.

Пример 10.



Вышеуказанный фрагмент относится к отрезку с 27 по 67 такт пятой части произведения. Отличительной чертой всех отличающихся по длине музыкальных фраз данного отрывка является их повторение, цикличность повтора обычно включает в себя от двух до четырех тактов. Заимствуется прием «парности», используемый в китайской народной музыке (каждая сходная попевка поочередно повторяется два раза).

Пример 11.



Здесь вновь прослеживается подражание технике игры на таких народных музыкальных инструментах, как сона, гуаньцзы и другие, а именно короткому вибрато. Нужно также отметить, вибрато в основном выпадает на слабую долю такта, что придает звучанию саксофона максимальную изящность и, в свою очередь, опять призвано симитировать звучание народных духовых инструментов. Мундштуки китайской соны и саксофона сделаны из тростника, но у соны два язычка, а у саксофона – один, к тому же само

отверстие на мундштуке у саксофона шире. Следовательно, по сравнению с соной, саксофон менее чувствителен во время исполнения глиссандо. По этой причине при исполнении данного штриха также необходимо использовать определенные артикуляционные приёмы, позволяющие воздушному потоку создать требуемые вибрации в мундштуке.

Пример 12:



В рапсодии Аньлуня ярко проявляются новаторские элементы содержания и формы национального саксофонного искусства целом, а именно: 1) частое использование орнаментики; 2) свободный размер, который явно прослеживается в первой части данной композиции и демонстрирует крайнюю важность этой характеристики для национального музыкального стиля; 3) пентатоника, главенствующая на протяжении всей композиции. Притом стоит подчеркнуть одновременное заимствование тональной специфики китайской музыки и характерного для западного музыкального стиля приема последовательной модуляции, что порождает разнообразие используемых техник исполнения, нюансировку главных мелодических линий и многоплановость акустических ощущений. Эти же приметы отличают «Монологи» Лян Лэя, но там выражены они в более резкой жесткой форме, с выходом в атональные интонационные границы, хотя и, подобно «Китайской рапсодии» Аньлуня, опирающиеся на фольклорную интонационную, ритмическую и фактурную базу.

Несомненно, «Китайская рапсодия № 3, ор.46» сыграла важную роль в период становления саксофонных произведений в китайском стиле. Качество музыки этого опуса оказалось таковым, что он вышел за пределы Китая и с успехом исполнялся и исполняется в разных странах мира.

В начале XXI века саксофонные произведения в китайском стиле получили стремительное развитие. На этом этапе, сочетая особенности саксофона и национальный музыкальный стиль, многие композиторы и исполнители создали большое количество новых композиций на основе классической китайской музыкальной лексики. Певучесть, пентатоника, тематизм, композиционная техника, приёмы исполнения и даже история создания этих опусов – на все данные аспекты мощнейшее влияние оказала китайская национальная музыка. Вот некоторые из наиболее важных саксофонных произведений, созданных в XXI веке:

- «Воспоминания о Сяояне», 2003, композитор – Лян Лэй.
- «Обида. Ненависть. Мечта (квартет саксофонов)», 2008, композитор – Лян Лэй.
- «Фон перемещения», 2009, композитор – Ян Сяочжун.
- «Сяоян», 2009, композитор – Лян Лэй.
- «Концерт для альт-саксофона», 2013, композитор – Чу Ванхуа.

«Фон перемещения» (саксофонный квартет) был создан преподавателем Сычуаньской консерватории Ян Сяочжуном в память о Сычуаньском землетрясении, случившемся в 2008 году. Произведение включает в себя три составные части: «Цянская флейта» и «Даосская метёлка» (напев для исполнения на шэн), которые были скомпилированы лично композитором на основе народных музыкальных композиций, а также финал, где цитируется *Lacrimosa* из «Реквиема» Моцарта с помощью таких приемов, как циркулярное дыхание, орнаментика, глиссандо, вибрато и другие, автору удалось создать звуковой эффект подобный всхлипыванию, горестному сетованию и добиться сходства со звучанием древней цянской флейты. Такое звучание символизирует стенания людей, пострадавших от стихийных бедствий. В тематизме, приёмах исполнения и композиционной технике этого выдающегося саксофонного произведения ярко прослеживается китайский колорит и смелый, новаторский подход автора.

Ещё одно весьма значительное саксофонное сочинение: концерт для альт-саксофона с оркестром Чу Ваньхуа, было впервые представлено 5 декабря 2013 года Китайским государственным симфоническим оркестром в Пекине в исполнении саксофониста Ян И под руководством дирижера Шао Энь. Это первое саксофонное произведение, сыгранное Китайским государственным симфоническим оркестром со времени его основания в 1956 году. Композитор Чу Ваньхуа известен во всем Китае и работает главным редактором фортепианного отдела в журнале «Фортепианный концерт Хуанхэ». Саксофонист Ян И – бывший солист Главного военного оркестра Китая. Он окончил Мельбурнский университет, став первым китайцем, которым получил ученую степень магистра по игре на классическом саксофоне за рубежом (см. о нем подробнее в главе третьей).

Данное произведение состоит из трех частей. Первая часть – вступление, в котором прослеживаются характерные особенности национального стиля. Скорбь и громкий возглас составляют основу эмоциональной окраски этого раздела, чья главная тема была заимствована из китайской народной песни «Мэн Цзян-ньюй» (см. пример 13). Основная мелодия второй части передает порывистый шум прибоя, символизируя красоту жизни и стремление к любви. В третьей части произведения – рондо, мелодия становится скачкообразной, налицо разнообразные по стилю, мощные и радостные, танцевальные ритмы: всё это рождает гимн любви к жизни.

Пример 13.

孟姜女

正月里来是新春, 家家户户点红灯;
人家丈夫团圆聚, 孟姜女的丈夫造长城.

Композиция не только обладает явным национальным музыкальным колоритом, но и отличается ярким оптимистическим настроением. Ей удалось заполнить пробел в истории саксофонного искусства в Китае и стать первым китайским концертом для саксофона с оркестром. Данный опыт является одним из ценнейших на пути эволюции «китайского саксофона».

С начала XXI века саксофон стремительно распространился в Китае в разных сферах: от средств массовой информации до сферы образования. Репертуар саксофонистов уже не ограничивается только музыкальными композициями других стран – один за другим появляются опусы в китайском национальном стиле, которые вносят большой вклад в развитие саксофонного искусства в Китае, расширяют границы эстетического восприятия китайских саксофонистов, а также играют важную роль в обогащении национальной музыки в целом.

Принимая во внимание все вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

(1) Сочетание китайского национального музыкального стиля и тембра саксофона привело к большому разнообразию возможных исполнительских приёмов на данном инструменте. Во время представления композиций в китайском стиле саксофон имитирует звуки таких народных инструментов, как сона, гуаньцзы, эрху и других. Все эти звуковые эффекты обогатили технику воспроизведения саксофонных произведений в китайском стиле, что придало особый национальный колорит восприятию данного инструмента.

(2) Саксофонные произведения в китайском стиле способствовали широкому распространению, развитию и применению саксофона в Китае. Синтез китайской национальной классики и современного западного искусства повлек за собой кристаллизацию новой художественной формы, которая имела большое значение для саксофонного искусства в целом. С точки

зрения образования и науки, такое сочетание форм и высокий уровень самобытности произведений, появившихся в результате подобного симбиоза, сделало саксофон объектом всеобщего внимания. Многие китайские композиторы, не знакомые с инструментом ранее, занялись его изучением, посвятив себя саксофонному искусству, создавая все больше и больше новых произведений и становясь проводником в этой сфере для других учеников и исполнителей.

(3) Саксофонные произведения позволили китайской музыке получить более широкую известность за пределами страны. Все большее количество людей начинает по-новому воспринимать китайский национальный музыкальный стиль через призму саксофонной музыки, что позволяет им прочувствовать очарование культуры Китая. Саксофонные произведения в китайском национальном стиле сыграли в целом важную роль в дальнейшем распространении и пропаганде китайской народной музыки и традиционной культуры.

2.2. Классификация саксофонных адаптированных произведений в китайском национальном стиле

В настоящее время поиск точек соприкосновения при сохранении различий, интеграция и развитие стали главной темой мировых культурных обменов. На этом пути в дополнение к оригинальным произведениям появилось много саксофонных обработок, основанных на китайском фольклоре. Используя драматическую выразительность саксофона и интегрированную технику исполнения, инструмент по-своему демонстрирует давние культурные традиции Китая и богатое народное музыкальное искусство. Налицо своеобразная форма музыкального самовыражения, по сути, важный элемент интеграции китайской и западной ветвей музыкального «древа».

Адаптированные произведения для саксофона в духе китайской народной музыки относятся к работам композиторов, которые соединили существующий стиль создания китайской национальной музыки со специфическими особенностями саксофонной техники. Эти работы стилистически очень богаты. Существует два ключевых метода адаптации: во–первых, прямая транспозиция и приспособление (обработка) народного первоисточника; во–вторых, сотворение оригинального произведения с использованием национального тематизма в качестве основного материала, а затем его существенное инструментальное редактирование, соответствующее характеристикам и игровым приемам саксофона.

Произведения для саксофона в китайском народном стиле получили особенно широкое распространение в последние десятилетия. Все больше ученых и композиторов посвятили себя созданию адаптированных произведений, что привело к постоянному росту числа опусов в национальном стиле и постоянному улучшению их качества. Особая тональность и композиционные характеристики китайского национального стиля могут отражаться в произведениях для саксофона.

Китайские саксофонные обработки в стиле китайской народной музыки включают в себя широкий спектр приемов, при этом большую часть материала составляют народные песни и инструментальная музыка. По мере распространения искусства игры на саксофоне в Китае все новые и новые специалисты присоединялись к исследованию новых композиций, появлялись новые адаптации, основанные на народной опере, современной народной музыке и китайской опере.

Виды китайской народной музыки обычно делятся на следующие основные жанры: народные песни, народная инструментальная музыка, народная опера и народная эстрада (современные популярные песни). Ниже приводится краткое описание некоторых классических, народных музыкальных

адаптаций произведений для саксофона. Эти произведения занимают важное место в развитии адаптированных произведений в китайском народном стиле для саксофона. Они отвечают условиям адаптации и могут в полной мере продемонстрировать уникальное очарование игры на саксофоне; они неоднократно приводятся в некоторых китайских учебниках по саксофону и чаще появляются в концертах или альбомах исполнительской музыки. Новаторские с точки зрения техники игры на саксофоне и эмоционального выражения; они основаны на переработке материалов и обладают самобытным национальным стилем.

Китайские народные песни, также известные как «фольклорные» мелодии, происходят из социальной жизни трудового народа всех этнических групп Китая, и их содержание непосредственно отражает реальность жизни. В Китае насчитывается 56 этнических групп, и разные этнические группы создали различные музыкальные стили народных песен. В книге "Введение в китайскую народную музыку"⁵⁰ основное внимание уделяется народным песням как одному из жанров китайской музыки, зарождение и развитие которого сегодня включает трудовые, горные песни, частушки, народную танцевальную музыку и народные песни этнических меньшинств. Кроме того, есть несколько местных жанров: народные песни Юга, уйгурские народные песни, песни народа Хаси и так далее. Наиболее распространенными из них являются ханьские народные песни, отличающиеся разнообразием стилей, своеобразием художественных форм и наибольшим количеством произведений. Большинство китайских адаптаций для саксофона заимствованы из ханьских народных песен.

Ханьские народные песни обычно делятся на три жанровых типа: трудовые песни, песни горцев и местные мотивы.

⁵⁰ Чжан Айминь, автор Чэнь Янь. Введение в китайскую народную музыку [М]. Ланьчжоу: Народное издательство Ганьсу, 2010.03.

Трудовые песни поются в согласии с ритмом коллективной физической работы и в основном используются для поднятия настроения, организации и направления работы, а также для регулирования частоты, темпа и координации движений при физическом труде.⁵¹ Одной из самых известных адаптаций этого произведения является пьеса для саксофона, основанная на народной песне Шаньси под названием «Маленькое пение труда», которая была опубликована в 2009 году пекинским издательством Concentric в «Курсе саксофона для начинающих».

Песни горцев – исполняемые народом для выражения своих эмоций во время труда и жизни в горах. Для них характерны высокие и громкие тона, свободные и расслабленные ритмы и простые структуры. Поскольку такие песни в основном лиричны и соответствуют выразительному тону саксофона, наиболее многочисленные адаптации основаны именно на них и богаты по содержанию.

Ниже следует составленный автором диссертации список подобных адаптаций, включенных в различные авторитетные учебники по саксофону в Китае, с указанием региональных жанров.

1	Сычуаньская народная песня «Косить траву»	2	Народные песни Северной Шэньси «Дунфанхун»
3	«Солнце выходит, чтобы быть счастливым» Сычуаньская народная песня	4	(Вышитая Золотая табличка) Народные песни Шэньси
5	«Народные песни крупного рогатого скота» Сычуаньские народные песни	6	Народные песни Шэньси «Осенний урожай»
7	«Когда цветет софоры» Сычуаньские народные песни	8	«Цветы и юность» Цинхайские народные песни
9	Народная песня Северной Шэньси «Голубой цветок»	10	«Карликовая лилия цветут красными и гламурными» Народные песни Шэньси
11	Народные песни Северной Шэньси «Духи животных»	12	«Песня о любви на лугах» Цинхайская народная песня
13	«Увидимся в феврале до сих	14	«Народные песни Внутренней

⁵¹ Дэн Гуанхуа. Китайская народная музыка [М]. Издательство высшего образования, 2002.26.

	пор» Народные песни Северной Шэньси		Монголии» Монгольские народные песни
15	«Идиллия», Народные песни Внутренней Монголии	16	«Песня горы Фанма» Юньнань-ская народная песня
17	Народная песня Юньнани «Сяохэ капает водой»	18	Народная песня провинции Хубэй «Баллада о мальчике-пастушке»
19	«Ночь на лугу» Синьцзянские народные песни	20	«Народные песни Йо-йо» Народные песни Аньхоя
21	Народные песни Шэньси «Иди на Запад»		

Песни горцев имеют отличительные региональные особенности, зависящие от географического окружения. Жанр, тональность, экспрессия и эмоции народной музыки сильно варьируются от региона к региону. Например, северный китайский регион Шэньси расположен в северо-западной части внутренних районов страны, на обширном и малонаселенном лёссовом плато, с сухим климатом и малым количеством дождей, поэтому местная народная культура проста, груба и необузданна. Регион Сычуань расположен на северо-западе Китая, здесь необыкновенные и великолепные пейзажи, а люди, живущие здесь, такие же смелые, отважные, прогрессивные и дерзкие, как горы и воды. Песня «Когда распускается цветок саранчи» выдержана в высоких тонах. Четыре строфы произведения состоят из восьми тактов, причем изложение начинается с самой высокой ноты и использует диапазон сопрано на протяжении всей мелодии. Переменность ладовых устоев пентатонического звукоряда подчеркивается остановками, усиленными ферматами.

Пример 14



Техника выражения, которая начинается с этой высокой высоты, является одной из характеристик народных песен. Самая высокая высота всей песни мгновенно устанавливается в начале песни, что создает звуковой эффект «вызова», который должен привлекать внимание и имитировать художественную концепцию пения в горах (Пример 19). Адаптированная популярная мелодия провинции Юньнань «Маленькая река, текущая вода» использует ту же технику. Её ритм нежен, мелодическая линия волнистая, а текст песни описывает прекрасную историю любви между молодой девушкой и ее возлюбленным в поэтическом картинном стиле.

Эта адаптация для саксофона имеет характерный характер юньнаньского меньшинства, со многими интервальными скачками, красивой мелодией и большими колебаниями, что очень подходит для тона саксофона при выражении повествовательной экспрессии.

Пример 15

Музыкальный пример 15. Две нотные записи в 4/4 такте. Верхняя запись начинается с ноты в высоком регистре (два октавы выше), отмеченная «высокий регистр :». Динамика *p* (пиано) с динамическим акцентом *acc.* (акцент). Под нотой написано «мелодия ↑↓». Вторая запись — та же мелодия, но в более низком регистре.

В обработке в конце добавлена каденция из шестнадцатых нот, внутреннее напряжение нарастает и венчается кульминацией, прежде чем резко закончиться.

Пример 16

Музыкальный пример 16. Две нотные записи. Верхняя запись — мелодия в 4/4 такте, динамика *mp* (мезопиано), с динамическим акцентом *acc.* (акцент). Под нотой написано «poco - - - a poco - - - accel» (немного - - - а немного - - - ускоряется). Вторая запись — та же мелодия, но в более низком регистре, динамика *f* (форте), с динамическим акцентом *acc.* (акцент). Под нотой написано «- - - accel - - - rit.» (ускоряется - - - замедляется).

Обработки в жанре шанской песни характеризуются откровенным и прямолинейным подходом к эмоциональной стороне напева, а также страстным и зажигательным музыкальным характером, давая выход смелым, пылким эмоциям. Уникальный, полнозвучный, вокальный тембр саксофона используется в этих произведениях, а взрывная сила музыки подчеркивает интенсивность чувств, выраженных в горных песнях.

В отличие от напряженного характера горских песен, мелодии частушек нежные и деликатные. Частушка также известна как маленькая песня или местная песня. Она популярна в городах и на рынках, и звучит в условиях повседневной жизни людей, для отдыха и развлечения, на свадебных и похоронных посиделках, в пабах и чайных, на улицах и переулках. Структура минорного лада сбалансирована, ритм регулярный, а мелодия безыскусно изящная. Частушки обычно делятся на три ритмических группы и являются одним из самых художественных жанров ханьской народной музыки⁵².

Существует большое количество других обработок китайской и западной инструментальной музыки. Ниже приведены перечислены произведения для саксофона, адаптированные на основе этого жанра, и сочинения, обычно включаемые в учебные материалы.

1	«Десять подарков Красной Армии» Цзянси	2	«Вытягивающий корни Лу Чай Хуа» Цзянсу
3	«Османтус цветет повсюду в августе» Цзянси	4	«Юэрр склоняется к Кюсю» Цзянсу
5	«Сбор апельсинов» Цзянси	6	«Прошло много времени с тех пор, как я приезжал в это место» Сычуань
7	«Песня краба» Цзянси	8	«Кангдинская песня о любви» Сычуань
9	«Баллада о сборе чая» Цзянси	10	«Сбор цветов» Сычуань
11	«Вид на Уси» Цзянсу	12	«Кукла Буйи любит петь» Сычуань
13	«Жасмин» Цзянсу	14	«Китайская капуста» Хэбэй

⁵² Ша Ен. Исследование саксофона, основанное на китайском национальном музыкальном стиле [J]. Северная музыка, 2018, 38(19):59.

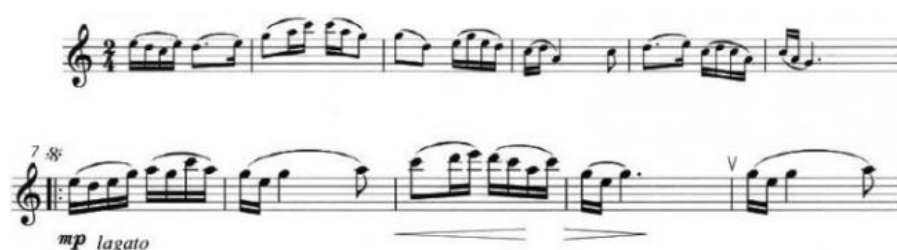
15	«Мелодия» Цзянсу	16	«Падающий арбуз» Хэбэй
17	«Детская группа» Хэбэй	18	«Наннивань» Шэньси
19	«Магазин тридцати миль» Северная Шэньси	20	«Именшань» Шаньдун
21	«Кузнечик» Шаньдун	22	«Подари мне розу»
23	«Наша Родина – сад» Синьцзян	24	«Вышитый кошелек» Юньнань
25	«Река поднимается, песчаные волны, песок» Юньнань	26	«Маленькая драма» Северо–Восточный
27	«Плетеная цветочная корзина» Хэнань	28	«Мелодия рога» Хубэй
29	«Река Люян» Хунань	30	«Мелодия Цзыцзян» Цзяннань
31	«Маленькая желтая птичка» Внутренняя Монголия	32	«Цветочный барабан Фэньян» Аньхой

Когда речь заходит о китайской народной музыке, нельзя не упомянуть знаменитую мелодию «Жасмин». Это произведение является классической китайской народной песней, и по своему влиянию и распространению его можно даже назвать синонимом китайской народной музыки. Первоначально «Жасмин» был создан на основе ханьской «Цветочной мелодии» с юга реки Янцзы, но с тех пор он был адаптирован в различных вариантах с точки зрения текста, стиля и мелодии. Такова уникальная природа народных песен, которые являются устными, импровизационными и региональными, а эстетический характер различных регионов привел к «вариативности» произведения.

«Жасмин» описывает действия красивой, невинной девушки, которая хочет собирать цветы жасмина, но боится, что ее будут ругать или высмеивать. Яркое и подробное изображение психологии молодой девушки подчеркивает использование повествовательного и лирического выражения, столь характерного для минорного лада. Использование чисто пентатонической гаммы имеет ярко выраженный фольклорный характер, затем следует введение прогрессий в мелодии, чтобы изобразить «тревожное и разорванное состояние души молодой девушки», и использование «наперсточной рамки» во фразах (наперсточная рамка: запаздывающее включение завершающих

слов предыдущей фразы, таким образом, образующее скопление предложений друг за другом, или как мост между главами). Это придает тексту связанное, беспрепятственное течение и особое чувство ритма. Техника письма отражает восходящее и нисходящее движение мелодического материала. Во-вторых, использование градуирующей гармонической последовательности заключается в том, чтобы изобразить «беспокойное и запутанное психическое состояние девушки».

Пример 17



Пример 17 – это раздел обработки для саксофона песни «Жасмин». Первая фраза является центральной мелодической фразой произведения, а вторая фраза ведет к вступлению мелодического круга с доминантой G в качестве центрального элемента. Трактовка саксофона в этом произведении основана на штрихе легато, обеспечивающем равномерную синхронизацию шестнадцатых нот, плавные переходы между нотами, мягкие изменения высоты тона и максимальное использование красивого тембра саксофона при переходе от слабой доли к сильной, а затем снова к слабой, чтобы полностью передать классический китайский колорит.

Пример 18



С 23–го такта начинается новый мелодический раздел с ритмическим изменением от плотного скопления шестнадцатых нот в основной мелодии к разреженному скоплению восьмых и четвертных нот. Через крещендо саксофон появляется в верхнем регистре, чтобы подчеркнуть тему и сделать ярче основную мелодию, после чего возвращается в средний регистр в такте 29. Основная мелодия воспроизводится в круговой композиции, что делает мелодию особо запоминающейся для слушателя.

В XX веке знаменитый итальянский композитор Пуччини ввел мелодию «Жасмин» в оперу «Турандот» в качестве прототипа музыкальной темы Лиу. Мелодия «Жасмин» на некоторое время стала синонимом китайской национальной музыкальной культуры. Существует множество версий этой мелодии для саксофона, а самая классическая версия, в духе народной песни, хотя и не очень длинная, является обязательной в китайских учебниках по саксофону.

Китай имеет обширную территорию и большое население, в которое входят 56 этнических групп. В результате переплетения моделей расселения различных меньшинств сформировался разнообразный спектр этнических стилей и культур: «Стиль страны воды» представлен частушками Цзяннани, «Стиль плато» – горными песнями Юньнани, Гуйчжоу и Сычуани, а «Северо-восточный стиль» – страстными, открытыми и яркими маньчжурскими напевами. Большинство народных песен этнических меньшинств, которые были адаптированы для саксофона, хорошо известны и широко распространены в Китае, они также занимают важное место в китайских саксофонных обработках⁵³ Ниже следует список песен этнических меньшинств согласно их включению в учебники по саксофону.

⁵³ Ву Шуя. Краткий анализ стилевых характеристик народных песен ханьской национальности и этнических меньшинств из регионального раздела [J]. Оценка искусства, 2017 (5): 29-32.

1	"Лебедь" Казахского этнического меньшинства	2	"Маила" Казахского этнического меньшинства
3	"В том далеком месте" Казахского этнического меньшинства	4	"Ласточка" Казахского этнического меньшинства
5	Уйгурская народная песня "Аслия"	6	Уйгурская народная песня "Ода Родине"
7	Уйгурская народная песня "Подними свой хиджаб"	8	Уйгурская народная песня "Молодежный танец"
9	Тибетская народная песня "Цветы на лугу"	10	Тибетская народная песня "На Золотой горе в Пекине"
11	"Песни друзей" Тибетские народные песни	12	Монгольская народная песня "Джедерна"
13	"Монгольская песня о любви" Монгольская народная песня	14	Монгольская народная песня "Ао Бао встречает"
15	Монгольская народная песня "Солнце, которое встает и никогда не заходит на лугах"	16	Корейская народная песня "Ариранг"
17	"Уссурийская лодочная песня" Народная песня Хеже	18	"Гора Дадинцзы высока и высока" Народная песня Хэчжэ
19	Народная песня Йи "День – День Юэцинъ"	20	Народная песня "Луна" Йи
21	"Звезды и огни" – Народная песня Йи	22	Таджикская народная песня "Почему цветы такие красные"
23	Таджикская народная песня "Под серебряным лунным светом"	24	Тайваньская народная песня Гаошань "Гаошань Цин"
25	Узбекская народная песня "Девушка с черными бровями"	26	Народная песня Сибо "Память о доброте Председателя Мао для поколений"
27	"Счастье длится тысячи лет" Народная песня Яо	28	"Орокенское маленькое пение" Орокенские народные песни

В середине XIX века несколько больших групп корейцев переехали с Корейского полуострова в три северо–восточные провинции Китая, став сегодняшним этническим корейским меньшинством. Существует большое количество корейских народных песен на разные темы. Лирические баллады, представленные «Балладой о колокольчике» и «Ариранг»; «Борьба с фазаном», «Борьба с рисом Чонг (чонг)» и «Песня о лодке» — баллады, отражающие трудовую жизнь корейцев. Для корейских народных песен обычно характерна гомофония. Остинатный трехдольный ритм делает структуру музыки стабильной.

«Ариранг», широко распространенная народная песня, была адаптирована в лирическую песню для саксофона. Музыка состоит из четырех фраз. Каждая фраза из четырех тактов. Структура однородна. Мелодия повторяется многократно, трехтактами. Все ноты контролируются таким образом, чтобы находиться в пределах октавы в среднем и нижнем регистрах, демонстрируя глубокий, меланхоличный и лирический тон саксофона в среднем и нижнем регистрах, что делает эту версию произведения наиболее популярной среди публики⁵⁴.

Пример 19



Хотя саксофонная версия «Ариранг», показанная в примере 23, проста, саксофону необходимо добавить некоторые приемы, чтобы воспроизвести

⁵⁴ Джу Шанри. Предварительное исследование художественных характеристик корейских народных песен [J]. Искусство Внутренней Монголии, 2007 (2): 40-41.

особенности корейских народных песен. Например, использование метода медленного вибрато для имитации пения вибрато в корейских мелодиях. В некоторых учебных пособиях установлено, что саксофон должен вначале ввести верхнее скольжение губ для верного воспроизведения звука. Воспроизведение начальных нот затем должно измениться с расслабленной формы рта на нормальную форму рта, чтобы высота звука могла быть ярче выражена, и характеристики корейского национального музыкального стиля могли быть лучше продемонстрированы.

Самая ранняя китайская запись «пятитонального стиля» датируется периодом 475 г. – 221 г. до нашей эры в китайском трактате о классификации земель «Сборщик земель» (кит. 管子·地员). В традиционной китайской музыке пять тонов Гун, Шан, Цзяо, Чжэн и Ю (до, ре, ми, соль, ля) в основном используются в качестве основы для пентатонической гаммы и в качестве «стандартного тона» (основного аккорда). В дополнение к пяти основным тонам, также существуют «Цинцзяо» (фа) и «Чангун» (си), называемые «частичным тоном», которые также могут образовывать гептатоническую гамму, но частичный тон редко используется в китайской тональности. Он встречается только как переходный тон и дополняет музыкальную окраску произведения. Основным каркасом по-прежнему остается структура «пятитонального основного тона»⁵⁵. Когда китайские композиторы адаптировали саксофонное исполнение для произведений в народном стиле, соблюдение этого принципа стало важной причиной сохранения стилевой устойчивости.

Если взять в качестве примера народную песню Цзянсу «Жасмин»,⁵⁶ сравнение между оригиналом народной песни и обработкой для саксофона показывает, что как до, так и после адаптации произведение основано на

⁵⁵ Вэнь Сяо. Краткое обсуждение национальной мелодии в «Базовой теории музыки» [J]. Журнал Инду, 1991 (4): 114-116.

⁵⁶ Ли Цицян, Анализ исполнения и творчества саксофонной песни «Жасмин» [J]. Drama House, 2020(10):2.

теоретической основе «пятитонального стиля» и содержит его типичные приемы (Пример 20). В партитуре (такты 21–34, обозначенные нотацией) автор сохраняет принцип "выравнивания" пяти тонов раздела.

Пример 20

а. Народная песня Цзянсу «Жасмин»

茉莉花 江苏民歌

$1 = E \frac{2}{4}$

3 2 3 5 6 5 1 6 | 5 3 5 6 | 1 2 3 2 1 6 1 | 5 - | 5 3 5 6 | 1 2 3 1 6 5 |

1. 好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，满园花草
 2. 好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，茉莉花开
 3. 好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，满园花开

5 2 3 5 3 2 | 1 6 1 . | 3 2 1 2 . 3 | 5 6 1 6 5 | 5 3 2 3 5 3 2 | 1 2 6 1 |

香也香不过它；我有心采一朵戴，看花的人儿要
 雪也白不过它；我有心采一朵戴，又怕旁人
 比也比不过它；我有心采一朵戴，又怕来年

2 . 3 1 2 1 6 | 1 6 5 . | 3 2 1 2 . 3 | 5 6 1 6 5 | 5 3 2 3 5 3 2 |

将我骂。我有心采一朵戴，又怕
 笑不说话。话。芽。
 不发芽。

1 2 6 1 | 2 . 3 1 2 1 6 | 5 6 1 3 2 1 6 1 | 5 - ||

来年不发芽。

б. Саксофонная обработка произведения в пятистрочной партитуре

7 *mp legato*

12

17 Оригинальное место → *mp cresc.*

23

29 *D.S.*

Тона, встречающиеся в традиционной музыке различных этнических групп в Китае, разнообразны, но пентатоническая основа сохраняется почти

всегда⁵⁷. Поэтому в адаптированных произведениях для саксофона использование и сохранение пентатонального стиля является наиболее распространенным приемом, воплощением народного музыкального стиля.

2.3. Саксофонные обработки китайского инструментального фольклора

Среди обработок для саксофона больше сольных мелодий для духовых и струнных инструментов. По мере появления адаптаций для саксофона, основанных на народной инструментальной музыке, происходит постоянное обновление техники игры на саксофоне, чтобы сделать ее более подходящей для исполнения произведений в китайском народном стиле. Ниже приведены некоторые из наиболее известных саксофонных обработок на основе китайских народных инструментов, которые были включены в китайские учебные пособия..

- "Цветы весенней реки и лунная ночь" Соло на пипе
- "A Flower" Жэнь Тунсян: соло на суоне
- "Шаг за шагом" Лу Вэньчэн. Гуандунская музыка на духовых инструментах
- "Хорошая луна" Цзяннань. Ансамбль духовые и струнных.
- "Поет вечером рыбацкая лодка" Лу Шухуа (соло на гучжэне)
- "Погоня за луной" Пьеса для народного оркестра.

Хотя количество таких произведений невелико, есть среди них классические, такие как «Лунная ночь цветка Чуныцзяна», «Эркуань Иньюэ», «Повествовательная песня Северной Хэнани», «Вечер пения в рыбацкой лодке», «Реки и реки» и т.д. Все они знакомы китайской публике и часто фиксируются в учебниках по саксофону. Эти сочинения отражают уникальный китайский

⁵⁷ Ли Инхай. Обзор этнической пентатонической тональности [J]. Китайская музыка, 1981(1):2.

национальный стиль, и смело трактуют приемы игры на многих китайских музыкальных инструментах, таких как сона, эрху и т.д., они не только значительно обогащают технику игры на саксофоне, но и содействуют его распространению в Китае.

Пьеса для ансамбля «Лунная ночь цветка Чуныцзяна» – обработка классической древней мелодии «Барабан Сансет Сяо». Музыка ярко изображает очаровательные пейзажи реки Юэйе Чуныцзян с тихой и благозвучной мелодией и плавным и изменчивым ритмом, восхваляет очарование и изящество города на воде Цзяннань, воспевает любовь и ее силу. Произведение обладает отличительными этническими музыкальными признаками в художественном мышлении, мелодическом развитии и структурной форме. Форма вариационная: каждый раздел заканчивается одной и той же фразой, но тема по ходу изложения варьируется, и новые музыкальные элементы вводятся без потери единства.

Первый из десяти разделов произведения, изображающий "колокола и барабаны реки", в свободном ритме (Пример 24). В нем много орнаментики, форшлагов и арпеджио, большинство звуков соединены крупными блоками легато. Virtuозные пассажи в широком диапазоне имитируют звуковой эффект гучжэна. Гучжэн – щипковый инструмент, и арпеджио в первой части играют "щелкающими пальцами" и "колеблющимися пальцами", чтобы передать медленные и быстрые удары низких барабанов, доносящиеся издалека. Саксофон имитирует технику "скрежета" гучжэна (скрежет по струнам часто используется в народной музыке для изображения сверкающей поверхности воды), чтобы изобразить закат над рекой.

Пример 21

The musical score for Example 21 is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of six staves. The first staff shows a saxophone melody starting with a first ending bracket [1] and a *solo* marking, with a dynamic of *mp*. The second staff continues the melody. The third staff is the piano accompaniment, marked *poco a poco accel.* and featuring dynamics of *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The fourth staff continues the piano accompaniment with a *rit.* marking. The fifth staff continues the piano accompaniment with a *poco a poco accel.* marking. The sixth staff concludes the piece with a *rit.* marking and a trill.

Лирический тон саксофона в сочетании с элегантностью музыки создает гармоничное единое настроение, со спокойной, волнистой мелодической линией. Адаптированный раздел основной темы создается путем свободной модуляции и использованием орнаментики, при этом начало и конец фразы связаны общей тоникальной опорой (как показано в примере 22). Затем следующий фрагмент воспроизводит основную тему в четырехтактной структуре (пример 23).

Пример 22.

The musical score for Example 22 is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is marked *Andante* with a tempo of $\text{♩} = 50$. The score consists of four staves. The first staff shows a saxophone melody with red boxes highlighting specific notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a dynamic of *mf* and a first ending bracket [3].

Пример 23



В седьмом разделе темп набирает обороты, и музыка становится более эмоциональной. Этот раздел первоначально звучит с применением техники "взмаха" (в духе народного инструмента пипы). В саксофонной версии соло исполняется непрерывным повторением восьмых нот в верхнем регистре, чередуя легато и стаккато для имитации звучания пипы. Далее раздел повторяется, снова и снова в более быстром темпе, чтобы довести произведение до кульминации (пример 24).

Пример 24 :



«Лунная ночь цветка Чуныцзяна», существующая в целом ряде сольных и ансамблевых обработок, обладает высокой художественной ценностью.

Адаптированная версия для саксофона – отличный пример адекватного воплощения национального китайского стиля.

Оригиналы группы ярких обработок для саксофона относятся к сфере народной песенно-танцевальной культуры. Она существует в двух видах: танцы под песни акапелла и танцы под инструментальное сопровождение. Произведения для саксофона, адаптированные из музыки народных песен и танцев, опираются на четкую акцентированную метроритмическую основу, с преобладанием регулярной метрики, Общее число такого рода произведений невелико, поскольку они не выигрышны для саксофона и с большим эффектом могут исполняться на других инструментах.

Перечень основных саксофонных обработок песенно-танцевальных напевов:

1. Хэбэйская песня и танец "Маленький скот"
2. Хэбэйская песня и танец "Запуск воздушного змея"
3. Песня и танец Шаньси "Смотровые огни"
4. "Цветочный барабан Фэньян" Аньхойская песня и танец
5. "Танец сбора чая" Фуцзяньская мелодия сбора чая
6. "Синьцзянский танец" Уйгурская песня и танец
7. Уйгурский двойной танец "Алам Хан"
8. "Танец рога" Юньнаньская песня и танец

2.4. Саксофонные обработки произведений академических жанров

Китайская традиционная опера и драма – всеобъемлющее сценическое искусство. Оно сочетает в себе единую форму литературы, эстетики, музыки, танца, боевых искусств, акробатики, интегрируя их в рамках традиционной китайской культуры. В сценическом исполнении национальной драмы музыка играет важную роль. Она не только отражает развитие сюжета и изображает

персонажей, но и способствует развитию сюжета, подчеркивает сценическую атмосферу и контролирует ритм драмы. Это душа оперного искусства.

Поскольку представленная тридцатью двумя местными стилями, традиционная национальная оперная культура широко популярна в Китае, многие композиторы пытались адаптировать некоторые произведения такого жанра для саксофона. Одной из наиболее известных образцов является "Каприз Цинь Ци". Ее автор Лу Цзыронг, исполнитель на эрху и композитор. В 1958 году он переложил на оркестровый состав фрагменты местной оперы Шэньси "Цинци" (название традиционной драмы на северо-западе Китая). Позже эта работа была адаптирована для саксофона и включена в основные учебники⁵⁸.

Количество произведений для саксофона, адаптированных из этнической оперной музыки, не очень велико. Ниже систематизированы обработки, включенные в основные учебники :

- "Пара возвращается домой" Жанр: Аньхойская опера Хуанмэй
- "Пасторальная песня" из оперы «Шахан». Куньцуй
- "Кто сказал, что женщины уступают мужчинам" из хэнаньской оперы "Хуа Мулан»
- "Бой тигра на горе" из пекинской оперы "Взятие тигра штурмом»

Не могли пройти китайские саксофонисты и мимо замечательных сочинений патриотического плана, написанных композиторами в 1930-е-1940-е годы, когда страна вела «войну сопротивления» против японских захватчиков. Не Эр, Цзай Синхай, Хуан Цзы, Хэ Лютин, Жэнь Гуан, Лю Сюань и другие – эти композиторы создали ряд выдающихся музыкальных произведений на тему патриотизма: "Песня против врага", "Флаг развевается", "Партизанская песня", "Песня Армии Национального спасения", "На реке Сунгхуа", "Баллада о Великой китайской стене" и так далее. А, например, такие художественные песни-романсы, как " Три желания розы", "Путешествие к востоку от реки

⁵⁸ Цзяо Цзюинь. Исследование особенностей китайского оперного искусства [J]. Драматическое искусство, 1979 (z1): 27-41.

Янцзы" и "Си Чуньцю", созданные в этот период, до сих пор активно звучат на сцене и стали классикой современной китайской музыки. Все они имеются в виде обработок для саксофона-соло, многие - для ансамбля саксофонов.

После образования Китайской Народной Республики в 1949 году быстрое развитие профессиональной музыкальной культуры открыло путь к созданию произведений с новой темой – восхваления страны. В этот период родились такие известные произведения массовых жанров, как "Моя Родина", "Девять–девять солнечных дней", "Долгий марш", «Нарды», "Цветок доброй луны", "Танец Яо" и др.

В то время саксофон уже стал незаменимым инструментом в военных оркестрах и благодаря характерному тембру хорошо подходил для патриотических песен. Поэтому многие из них были адаптированы для саксофона и были включены в программы обучения игре на инструменте. Ниже представлены эти опусы, упорядоченные по первоначальному жанру :

Название	Композитор	Жанр для адаптации
Повествовательная песня северной провинции Хэнань	Лю Вэньцзинь	Эрху Соло
Два источника отражают луну	Хуа Яньцзюнь	Эрху Соло
Спокойной ночи	Лю Тяньхуа	Эрху Соло
Скачки	Хуанхай Хуай	Эрху Соло
Виноград созрел	Чжоу Вэй	Эрху Соло
Песня о рыбалке	Янь Тьемин	Бау соло
Линия Гусу	Цзян Сянь	Соло на бамбуковой флейте
Речная вода	Ван Шилу, Чжу Гуанцин	Двойная труба (народная музыка) соло
Цзяннань хороша	Тан Мизи, Цзинь Шиин	Национальная оркестровая музыка
Хорошие новости от Пекина до границы	Чжэн Лу	Национальная оркестровая музыка
Тема песни Цинь Каприз	Лу Зиронг	Национальная оркестровая музыка
Танец Яо	Лю Тьешань	Национальная оркестровая музыка
"Шелковый путь"	Чжао Цзиньпин	Национальная оркестровая музыка
Фестиваль в горной деревне	Лю Вэньцзинь	Избранное из оркестровой "Сюиты Тайхан"
Ночное раздумье	Хэ Лутин	Соло на флейте
Скучать	Ма Сиюнь	Соло на флейте

Тоска по дому	Ма Сиконг	Избранное из скрипичной "Сюиты Внутренней Монголии"
Мальчик–пастушок	Хэ Лутин	Соло на фортепиано
Лунный дворец	Сюй Линь	Соло на гобое
Лян Шанбо и Чжу Интай	Хэ Чжаньхао, Чэнь Ган	Концерт для скрипки с оркестром
Горная песня	Ма Сиконг	Концерт для скрипки с оркестром
Девяносто девять солнечных дней	Хэ Лутин	Вокальные произведения
Моя родина	Лю Чи	Вокальные произведения
Песнь семи сыновей	Ли Хайин	Вокальные произведения
Бамбук с хвостом феникса в лунном свете	Ши Гуаннань	Вокальные произведения
Прекрасные луга мой дом	Алатенг Оле	Вокальные произведения
Цинхай–Тибетское нагорье	Чжан Цяньи	Вокальные произведения
Монгольская песня о любви	Синь Хугуан	Вокальные произведения
Вахаха	Ши Фу	Детские песни
Читающий мальчик	Сун Ян	Детские песни
Маленькая ласточка	Ван Юньцзе	Детские песни
Продажа газетных песен	Не Эр	Детские песни
Азалия	Фу Генчен	Эпизод из фильма
Песня Красной Звезды	Фу Генчен	Эпизод из фильма
Свяжите красную голову веревкой	Ма Кэ	Фрагмент из балета "Седая девушка"
Песня Желтой реки	Сянь Синхай	Выбрано из "Хора Хуанхэ"
Коралловая Ода	Ху Шипинг, Уси Жэнь	Избранное из оперы "Красный коралл"
Сыграй мою любимую пипу	Лу Цимин	Эпизод из фильма
Баллада о Великой Китайской стене	Лю Сюань	Эпизод из фильма
Песня о любви рыбы и воды	Ся Кан, Юань Чжиган	Взято из танцевальной драмы "Рыба и вода"
Красный восход	Ли Хуаньчжи	Хор
Половинка луны взобралась наверх	Ван Луобин	Хор
При Ухуане	Цзи Чэн	Марш спортсменов
Древняя экспедиция	Су Нин	Марш
Песня о любви Яошань	Ван Хехе	Народные песни
Новая песня Горной Деревни	Вэй Цюнь	Народные песни
Плато Фантазии	Ли Даньшэн	Народные песни
Туманная фантазия	Чжан Чжаоюй	Народные песни
Партизанская песня	Хэ Лутин	Народные песни

В 1990–е годы в связи с быстрым ростом уровня саксофонного исполнительства, назрела необходимость в расширении жанрового круга саксофонных

композиций. Увидели свет несколько ярких опусов в народном духе, вышедших из-под пера даровитых авторов разных поколений. Остановимся на двух из них.

Первое сочинение: современная обработка для саксофона в национальном стиле – "Лунный дворец" композитора и педагога профессора Сюй Линя, основанная на мелодиях оперы "куньцзюй", первоначально задуманная в 1965 году. В этом произведении смело соединены китайские и европейские инструменты: в оригинальной (первоначальной) версии дуэт гобоя и гучжэна (с двадцатью одной струной, модифицирован путем добавления струн в 1950–х годах). В пьесе запечатлена история сказочного лунного дворца, популярная в китайской мифологии. Поскольку звучание сопрано–саксофона очень близко звучанию гобоя, известный китайский саксофонист Ван Цинцюань аранжировал это произведение для сопрано–саксофона в сопровождении гучжэна. В сочинении налицо множество новых исполнительских приемов, чтобы лучше соединить разные инструменты в едином дуэте. Здесь гармонично сочетаются сопрано–саксофон и гучжэн, мягкий и нежный тон сопрано подходит для идиллических и меланхолических лирических настроений, а голос гучжэна чист, как горный ручей.

Ключ к трактовке этого произведения лежит во вступлении, которое обозначено как *Entrata a piacere*, с более свободным ритмом. Его не следует играть в стандартном темпе, иначе снижается эмоциональность музыки. Мелодия (в скобках, пример 25) исполняется гучжэном в шести последовательных нисходящих гаммах, увеличивая темп и плотность ритма, пока глиссандо от высоких нот к низким не приведет все произведение в движение. Слушатель постепенно вводится в мечтательный, облачный, похожий на сказочный, дворец. Затем смутная страна чудес лунного дворца в облаках постепенно проясняется и вдруг полностью раскрывается перед слушателем как сцена. За вступлением гучжэна следует мелодия саксофона, которая открывает пьесу очень захватывающим диалогом двух инструментов, задавая тон для главной темы следующей части.

После вступления гучжэна саксофон начинает с низкого тона, начиная со свободного расширения на ноте ми. Здесь нет необходимости в вибрато с фиксированной частотой. Используется метод челюстного вибрато. Частота меняется с медленной на быструю, а звук от слабого к сильному, как будто поляя долина отдается окрестным горам эхом. Затем ритм переходит от слабого к сильному, медленному, быстрому и затем снова медленному, ритмический рисунок переходит от пунктирной четвертной ноты к восьмой ноте, затем к шестнадцатой ноте и, наконец, возвращается к медленной восьмой ноте, доводя музыку до первой мелодической кульминации.

Пример 25:

The musical score for Example 25 consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with the tempo marking *entrata a piacere* and the dynamic marking *mp*. The second staff includes the instruction *poco stringendo* and ends with *rit.*. The third staff is labeled *Sax solo* and *Cadenza*, with a trill marking *tr* and the dynamic marking *mp*.

Нефиксированный свободный метр меняется на 2/4, когда звучит тема, и пример 26 показывает утверждение регулярной метрики на смену времяизмерительной. Саксофону необходимо играть в соответствии с особенностями народной музыки и выравнивать интенсивность нот, а не следовать обычной переменной интенсивности звучания по сильным и слабым долям. В примере, например, нота ре выстраивается по двум другим нотам, чтобы сделать переход к следующему такту более плавным и лиричным.

Пример 26 :

The musical score for Example 26 shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A tempo marking of $\text{♩} = 54$ is indicated at the beginning. The melody consists of several notes, with a specific note (D) being aligned with two other notes to facilitate a smooth and lyrical transition to the next measure.

Пример 27 – певучая мелодия, которая очень подходит для полного тона саксофона и демонстрирует лирический характер тематического развертывания. Появляются мелизмы, а также общие в саксофонных произведениях при-

емы, такие как стаккато и сустейн. Игра здесь требует особой гибкости и поддержания должного темпа. Две двухтактовые паузы солиста представляют собой мелодические интерлюдии гучжэна, перекликающиеся с саксофоном в слегка гармоничной фразе, выражающей погоню и игру фей, за которой следует длинная трель, изображающая Чаньэ, бросающую длинную ленту в облака после того, как она развела рукава.

В саксофонной адаптации "Лунного дворца" есть и очень замечательная каденция (пример 28). Тут налицо оживленный ритм *Moderato leggiero*, множество стаккато и шестнадцатых нот, чтобы показать "танцующую картину легко прыгающих фей".

Пример 28 :

Adagio cantabile

В примере 29 начинают использоваться легкие и прыгающие стаккато. Они предназначены для того, чтобы изобразить грациозный танец Чаньэ. Позже была аранжирована часть, изображающая сцены танца фей, погони и игры в небе. Скачущий звук короткий, легкий и мощный, подчеркивающий характеристики веселых прыжков в мелодии.

Пример 29 :



В партитуре (пример 30) финал отходит от мягкости настроения предыдущего раздела, становится страстным. Феи, прожившие в сказочном мире много лет, недовольны жизнью в лунном дворце, но, потеряв свободу, они смотрят вниз и видят красоту земли.

Пример 30 :



Анализ произведения "Лунный дворец" показывает, что при игре на саксофоне необходимо уделять больше внимания обработке тембра, изменениям

интенсивности, характеристикам музыкального стиля, гибким изменениям тональных паттернов, чтобы исполнять китайские произведения в уникальном стиле. Отражение национальных особенностей игры на саксофоне должно быть достигнуто путем непрерывной практики и смелых технических инноваций, полного использования характеристик игры на саксофоне и знакомства с уникальным музыкальным языком нации.

Второе сочинение: обработка для саксофона "Танец Яо".

«Танец Яо» – шедевр народной оркестровой музыки, использующий вариационный стиль, широко распространенный в китайской инструментальной практике. Здесь вариации имеют свои особенности: обычно сохраняют основную структуру мелодии, добавляя орнаментальные ноты, изменяя диапазон, меняя стиль игры и ритм; или изменяется структура темы мелодии и она повторяется в разных темпах. Эти вариации делают китайские музыкальные произведения в народном стиле более красочными и подчеркивают стилистические особенности народной музыки, одновременно адаптируя их.

Оригинальная версия написана Лю Тяньшанем и Мао Юаньшэном. Позднее она была адаптирована для народного оркестра Пэн Сювэнем. Саксофонная версия сохраняет оригинальный материал и музыкальный стиль, полностью подчеркивая тембр и трактовку звука в духе различных китайских народных инструментов, значительно обогащая уникальный стиль каждой вокальной партии. «Танец Яо» – одна из самых ранних классических китайских народных оркестровых композиций, его запоминающаяся мелодия широко распространилась в Китае, особенно с тех пор, как он был адаптирован в различных версиях, не только для саксофона, но и для солистов, хора, фортепиано, гучжэна, скрипки и т.д.⁵⁹.

«Танец Яо» основан на мелодии народной песни и танца китайского меньшинства Яо "Песня и танец барабана Чанг" и ярко изображает радостную

⁵⁹ Лю Циньвэнь. О наследовании и инновациях Национальной оркестровой музыки "Танцевальная музыка Яо" в вокальной и инструментальной музыке [J]. Голос Желтой реки, 2016 (14): 6-8.

сцену встречи молодых людей, собравшихся в ярких костюмах в праздничную ночь, чтобы петь и танцевать под лунным светом. Саксофонная версия произведения имеет составную трехчастную структуру.

После четырехтактового вступления (пример 31) излагается первая тема начального раздела пьесы. Лирический и мелодичный характер произведения изображает молодую девушку Яо, ведущую танец, за которой следуют другие танцоры. По мере усиления музыки настроение нарастает, приводя к танцевальной мелодии второй темы, которая также является вариацией первой темы, с более быстрым ритмом, основанным на первой теме, доводя произведение до первой кульминации.

Пример 31 :

Moderato ♩=88 抒情地 王正昆、李国义编曲

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes the tempo and mood markings 'Moderato ♩=88 抒情地' and the dynamic marking 'mp'. The second staff features a dynamic marking 'f'. The third staff features a dynamic marking 'p'. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various articulations and dynamics.

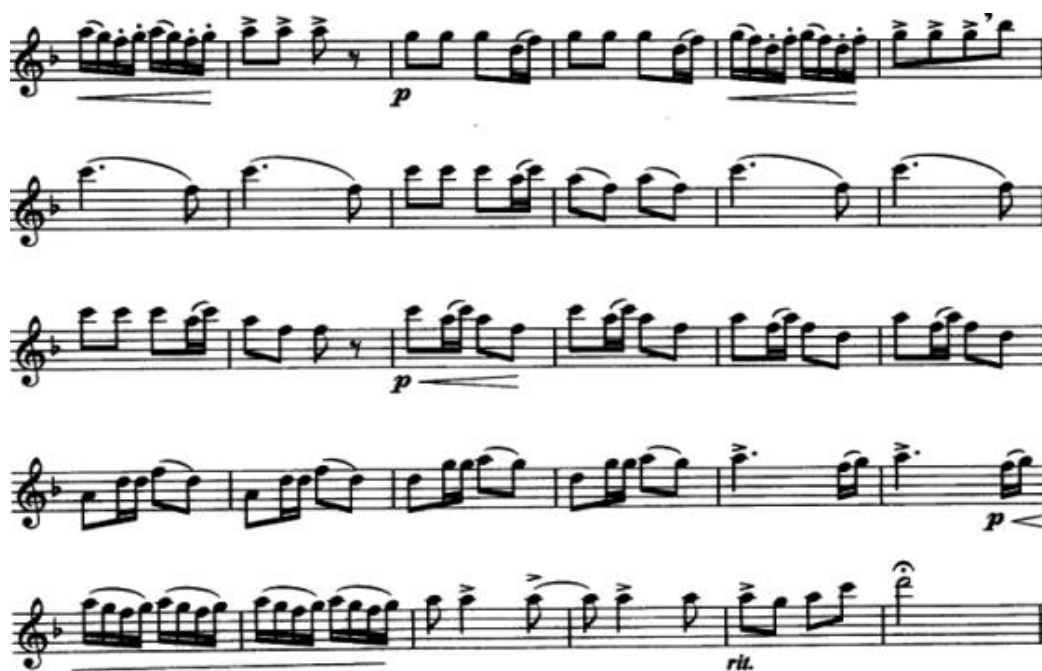
Вершинная фраза во втором тематическом разделе является первой фразой нового красочного эпизода, который переработан и отличается от основной темы, но продолжает музыкальное настроение оригинала. Фраза состоит из последовательных синкоп, восьмых и шестнадцатых нот. Прыгающие восьмые ноты контрастируют с легато шестнадцатых нот, что является обычным выражением приподнятых эмоций во многих саксофонных произведениях (Пример 32).

Пример 32 :



Во второй фразе (пример 33) восьмые и шестнадцатые ноты отмечены сильным акцентным знаком, а интермедии перемежаются четырьмя тактами четвертных и восьмых нот легато. Такая звуковая обработка делает фразу непрерывной, а мелодию трактует как танцевальное движение. В третьей части постоянно повторяется один и тот же тональный паттерн, и интенсивность постоянно усиливается в процессе повторения, что приводит ко все более и более интенсивным музыкальным эффектам. Хотя последующие четвертные ноты растянуты во времени, энтузиазма, накопленного ранее, нет. В конце вся накопленная ранее радость высвобождается через шестнадцать последовательных шестнадцатых нот, двигая музыку вперед и создавая вторую кульминацию произведения.

Пример 33 :



В третьей части оригинального произведения используется простая танцевальная мелодия, а вариации используются для того, чтобы сделать мелодию более компактной, усилить интенсивность, ускорить темп, а финал сотворить более веселым и безудержным. Адаптация для саксофона отличается от оригинальной версии, она более изысканна и богата нюансами.

Пример 34 – кода, завершение пьесы, начинается пианиссимо, за которым следует нарастание по тонам минорного трезвучия, внезапно обрывающееся фермой. Заключительная фраза ставит точку в общем движении. Эта аранжировка противоположна веселому финалу оригинала, в ней заложен иной драматический смысл.

Пример 34:



Сегодня произведения для саксофона в китайском народном стиле занимают все более важное место в исполнительском искусстве и в системе китайского музыкального образования. Эти произведения внесли свой вклад в развитие саксофона в Китае, и также играют активную роль в распространении китайской культуры.

2.5. Особенности исполнительской техники

Музыка в народном стиле часто использует изменения фюнем, такие как интенсивность, диапазон и тембр, чтобы показать эмоциональное выражение в мелодии. Саксофон – это инструмент, который «поет» сам по себе⁶⁰. Метод

⁶⁰ Paul, Kirwan. The Cambridge Companion to the Saxophone[J]. Reference Reviews, 1997.15-16.

дыхания и использование языка во время исполнения имеют нечто общее с вокальной музыкой.

Вибрато – один из самых важных факторов в интеграции саксофона и народного пения. Существует много различных типов вибрато на саксофоне, включая брюшное вибрато, челюстное вибрато, язычковое вибрато и другие; народные песни требуют много вибрато и требуют, чтобы язык и челюсть были расслаблены, чтобы дыхание шло плавно, а вибрато было естественным и ровным. Язычковое вибрато в саксофоне похоже на вибрато в вокальной музыке народного стиля – оно естественно плавное, чтобы смягчить тон, и служит только для того, чтобы изменить и украсить его, делая его более китайским народным. Различные виды вибрато на саксофоне используются для разных стилей музыки, например, челюстное вибрато используется в некоторых джазовых композициях.

В примере саксофонной адаптации юньнаньской народной песни "Течет маленькая речка" свободная пролонгация в начале примера 35 имитирует "зов" народной песни, добавляя перед пролонгацией наклоненную ноту, имитируя тем самым способ пения человеческого голоса (первый звук, издаваемый воздухом, проходящим через рот). Затем к удлиненной ноте добавляется трель, точно так же, как и в народной песне.

Пример 35 :



Наиболее характерной особенностью китайской народной музыки с точки зрения ритма является широкое использование неоднородных ритмических ударов, также известных как Санбан, которые в западной музыке относятся к каденции. Применение свободного ритма требует от исполнителя свободного обращения с ним в соответствии с эмоциональными требованиями

музыки, что играет важную роль в выражении общей эмоциональной окраски произведения.

Когда китайские композиторы–саксофонисты адаптируют произведения в стиле китайской национальной музыки, они часто используют свободный ритм в произведениях для саксофона, основанных на народных песнях. Даже если в оригинальных произведениях его нет, композиторы обычно цитируют фрагменты оригинальных произведений в качестве элементов в соответствии с темой и художественной концепцией музыки и добавляют Санбан в начале музыки или соединительной части текста, что делает структуру музыкальной формы более полной. Например, в китайской народной песне Хэчжэ «Высокая гора Дадинцзы» автор добавил в адаптацию часть прелюдии, которая появилась в виде каденции, подчеркивающей музыкальные особенности национального стиля.

Пример 36: партитура

a. Оригинальная партитура народной песни

mf

5̣ 6̣. 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - | 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 3̣. 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ - | 2̣ - |

1.大 顶 子 山 哟 高 又 高,
2.最 好 的 鹿 茸 割 一 头,

5̣ 3̣. 5̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - | 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 5̣ - | 5̣ 2̣ 3̣ |

狩 猎 的 赫 哲 人 个 个 是 英 豪; 不 怕
最 好 的 紫 貂 打 一 只, 手 捧

b. Нотный стан для саксофона :

庄重 $\text{♩} = 56$ 郑 路 曲

← cadenza

※ 行板、如歌

Как отмечалось выше, орнаментика – одна из важнейших стилистических особенностей традиционной китайской народной музыки, обогащающая мелодию и добавляющая ей красок. Существуют различные приемы орнаментики: форшлаг, мордент, группетто, глиссандо и так далее. Они используются практически во всех разделах музыки. Внедрение большого количества орнаментальных тонов, подобно блюзовым гаммам в джазе и фигурации в полифонии Баха, служит для того, чтобы сделать стиль произведения ясным и характерным; однако существуют различия в использовании орнаментики в китайских и западных произведениях с точки зрения культурного мышления, характера произведения и музыкальных характеристик.

Пример 37 :



Например, в саксофонной обработке «Лунного дворца» (пример 17) саксофонная партия изображает оживленную сцену фей, поющих и танцующих в лунном дворце в древней китайской легенде, с большим количеством орнаментики, чтобы подчеркнуть жизнерадостность мелодии.

ГЛАВА III.

Китайское саксофонное искусство XXI века:

исполнители и композиторы

За последние 100 лет, с момента появления саксофона в Китае, процесс его эволюции испытал взлеты и падения, которые послужили формированию уникального пути развития «китайского саксофона». На этом пути появилось не только много талантливых композиторов и преподавателей, но и ряд ярких произведений для саксофона, заслуживающих обсуждения в музыкальном обществе. Среди них: сочинения в национальном стиле; произведения в стиле модерн; синтез китайского национального стиля и постмодернизма; произведения электронной музыки; ансамбли, камерная музыка и (особо) квартеты, созданные для ансамбля саксофонов.

После проведения реформ и открытости Китая саксофонная музыка и искусство быстро росли благодаря таким внешним факторам, как социально-экономическая политика, деятельность современных средств массовой музыкальной информации, эстетическое воспитание общества, формирование социальных ценностей, престижность музыкального образования. Саксофон постепенно стал популярным культурным символом. Поддержка популярной культуры позволила ему иметь широкую аудиторию, а сочетание с ортодоксальным музыкальным высшим образованием создало чувство социальной идентичности, открыв новые пути для укрепления саксофона в Китае, что в свою очередь породило выдающихся саксофонистов-практиков, композиторов, артистов, педагогов, энтузиастов саксофонного дела.

В этой главе мы познакомимся с некоторыми выдающимися современными китайскими исполнителями и композиторами-саксофонистами. И в качестве примеров рассмотрим их наиболее репрезентативные произведения. Эти сочинения обладают уникальным творческим потенциалом и артистиз-

мом. С помощью анализа партитур можно убедиться о художественной ценности данных опусов, что поможет прояснить нашу тему – состояние саксофонного искусства в современном Китае.

3.1. Крупнейшие саксофонисты Китая:

Лю Юань, Ду Иньцзяо, Ян И, Лу Тинг-Цуэн, Ли Юшэн

Лю Юань

Среди китайских джазовых саксофонистов есть один человек, о котором нельзя не упомянуть – это Лю Юань, саксофонист первой китайской рок-джазовой группы Seven Tangrams Band (Группа «Семь танграмов») и её старейший участник.

Лю Юань родился в 1960 году. Его отец, Лю Фэнтун, был известным исполнителем фольклорных мелодий. Под влиянием отца, Лю Юань с детства обучался игре на соне и только в 1979 году, уже будучи членом Пекинской труппы песни и танца, начал систематическое изучение саксофона. С развитием джаза после наступления периода реформ и открытости, Лю Юань начал активно выступать как джазовый музыкант. С 1995 года он исполнял джаз в составе Пекинской труппы песни и танца и в CD Café (CD Кафе)⁶¹.

В то время многие молодые люди стали переосмысливать свои жизненные ценности и увлеклись джазом. Лю Юань, воспитанный на традиционных китайских музыкальных инструментах, долгое время мало что знал о зарубежной музыке. Однако со временем он не только погрузился в мир джаза, но и внёс значительный вклад в его развитие в Китае, и вывел китайский джаз на международную арену.

В автобиографии Лю Юань пишет⁶²: «В 1984 году, в возрасте 24 лет, я приобрел свой первый саксофон - китайский саксофон "Попугай". Так как в то

⁶¹ Один из самых ранних джаз-баров в Пекине, открытый в 1994 году, является местом сбора многих китайских любителей джаза, а также известен как старейшая джазовая база в Пекине.

⁶² Лю Юань. "Несущий саксофон на край земли". Yilin 18 (2007): 12-12

время практически не было учебных пособий по саксофону, учиться было очень трудно», Лю Юань через знакомых получил несколько кассет с записями американских джазовых музыкантов Майлса Дэвиса, Чарли Паркера и Джона Колтрейна и мог заниматься на саксофоне только через имитацию звука на кассетах. Постепенно Лю Юань понял, что простое подражание джазовой музыке не позволяет ему по-настоящему понять джазовую музыку и ее глубинные концепции. Поэтому после 1980-х годов Лю Юань стал часто путешествовать между Китаем и США и начал глубоко изучать джаз.

В 1984 году он вошел в упомянутую выше группу «Семь танграмов». Ее участники: Вэнь Бо, Лю Юань, Цуй Цзянь, Ян Лэцян, Ань Шао Хуа, Чжоу Сяо-мин и Ли Сюли, были артистами Пекинской оперы и ее танцевальной труппы. Их дебютный альбом "I Can't Just Say It (Я не могу просто сказать это)" стал первым альбомом современной китайской поп-группы. В него включены восемь песен: "Worried (Беспокойство)", "A Long Letter (Длинное письмо)", "ADO's Weather Report (Прогноз погоды ADO)", "With My Generation (С моей гернерацией)", "A Fake Man (Фальшивый человек)", "Darkness of Life (Тьма жизни)", "Call Me A Doctor (Назовите меня доктором)" и главная композиция - "I Can't Just Say It (Я не могу просто сказать это)". Все они ныне признаются классикой китайской поп-музыки.

Группа «Семь танграмов» стала пионером в истории китайской джаз-музыки. Выдающиеся выступления саксофониста Лю Юаня в этой группе в определенной степени способствовали распространению и развитию саксофона как джазового инструмента, и именно его впоследствии назвали "крестным отцом китайского джаза."⁶³

⁶³ Цзинь Гэ, Нана. "Зависимость от дыхания - мир джаза Лю Юаня". Food in China and Beyond: JIU S. 2X (2007): 107

Ду Иньцзяо

В истории современного китайского саксофона и джазового образования есть еще одна ключевая фигура - Ду Иньцзяо, известный саксофонист и педагог. Он родился в 1965 году в г. Ухань провинции Хубэй, в 1981-ом был принят в военный оркестр Народно-освободительной армии Китая (НОАК) и в настоящее время является руководителем секции саксофона Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая (НОАК), преподает там джазовое искусство. Одновременно – художественный руководитель джаз-группы Golden Horn («Золотой рог») и джаз-группы Оркестра вооруженных сил полиции, а также глава джаз-группы - Иньцзяо Big Band ⁶⁴ В период с 1988 года Ду Иньцзяо издал: "Базовый самоучитель игры на саксофоне", "Саксофон китайских и зарубежных шедевров", "Введение в игру на саксофоне и совершенствование практического мастерства", "Практический самоучитель игры на саксофоне", "Репертуар саксофона", "Саксофон джазового стиля", "Саксофон популярных шедевров", "От нуля до начала обучения игре на саксофоне", " Знакомство с саксофоном с нуля", "Соло для саксофона" и "Учебник игры на саксофоне", которые в значительной степени способствовали развитию индустрии обучения игре на саксофоне в Китае после 1990-х годов.

В 1988 году Ду Иньцзяо стал преподавателем саксофона на кафедре военной музыки Академии искусств Народно-освободительной армии Китая. Его наставниками были профессор Канадской консерватории Пола Поццольди и профессор Центральной консерватории Тао Чуньсяо. На протяжении десяти лет Ду активно выступал на музыкальной арене Китая. С 1993 года участвовал в семи ежегодных Пекинских международных джазовых фестивалях, которые привлекли внимание мировых СМИ, включая BBC в Великобритании, канадское радио и телевидение, а также American Music Magazine в США.⁶⁵ Ду

⁶⁴ Эта первая чисто профессиональная джаз-группа Китая с саксофоном в качестве основного инструмента была создана в мае 2004 года.

⁶⁵ Биография Ду Иньцзяо (杜银蛟) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9C%E9%93%B6%E9%B2%9B/5154959?fr=aladdin> (дата обращения – 28.08.2022)

Иньцзяо – постоянный член разного рода экзаменационных комиссий, один из авторов "Экзаменационного учебника по саксофону" Ассоциации китайских музыкантов.

Будучи крупнейшей фигурой современного китайского джаза, Ду Иньцзяо в последние годы особенно активно содействует развитию китайского джаза и активно выступает на крупнейших джазовых фестивалях. 12 июля 2009 года Ду Иньцзяо провел исторический Джазовый концерт 2009 в концертном зале "Чжуншань" в Пекине. С тех пор и до сегодняшнего дня он пестует своих коллег, организуя подобные гала-концерты по всему Китаю.

Ян И

Ян И (род. 1965) - выдающийся представитель современной китайской саксофонной школы, окончил Мельбурнский университет. На текущий момент он работает в Университете Тасмании, Австралия. Единственный саксофонист, выступавший с концертом в сопровождении Национального симфонического оркестра Китая. С 2000 года преподает в Скотч-колледже, Мельбурн (Scotch College, Melbourne), где стал первым китайским педагогом по саксофону в 150-летней истории учебного заведения. В течение долголетней педагогической деятельности его студенты добились множества наград на конкурсах в Мельбурне. Научно-педагогическое сообщество Австралии высоко оценило его аудиозаписи: они были одобрены Австралийской национальной экзаменационной комиссией и включены в рекомендованный список для преподавателей саксофона по всей стране.

В 1992 году Ян принял участие в 10-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Пезаро (Италия), будучи первым из китайцев приглашенным на эту академическую встречу саксофонистов мира. Он играл произведения в китайском стиле, оформленные им в 1989 году обработки народных мелодий "River Water (Речная вода)" и «Yu Bei Narrative» (Юй Бэй Повествование) В китайской литературе Ян И характеризуется как "первый китаец, появившийся на

мировой саксофонной сцене".⁶⁶ Ян И выделился как один из первых мастеров, отправившихся за рубеж в целях профессионального совершенствования. Его зарубежное образование и подготовка позволили ему достичь высочайшего уровня мастерства, что выделяло его среди саксофонистов Китая рубежа веков.

На концерте 1992 года Ян И впервые продемонстрировал миру очарование китайской народной музыки для саксофона, что вызвало большой успех и отклик у слушателей.

В 2012 году Ян И представлял Университет Тасмании на 16-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Шотландии, где состоялась премьера последних ансамблевых сочинений французских авторов коллективом из восьми профессоров саксофона из Китая и США. В 2013 году он провел мировую премьеру Концерта для альт-саксофона композитора Чу Ванхуа в Мельбурнском соло-холле в сотрудничестве с симфоническим оркестром Pro-Musica, и в том же вечере - премьеру «Концерта в стиле Чайковского» для сопрано-саксофона, который посвятил ему американский композитор Дэвид Де Бур Кэнфилд.

Лу Тинг-Цуэн

Другим выдающимся мастером в области игры и джазового обучения на саксофоне является Лу Тинг-Цуэн (род. 1953). Он – солист Китайского национального оркестра ансамбля песни и танца, один из пионеров, осмелившихся привнести джаз на китайскую музыкальную сцену. Его авторитет в преподавании джаза в Китае признан безоговорочно.

Лу утверждает⁶⁷, что благодаря многообразию тембров саксофонный джаз невозможно полностью воспроизвести в современной электронной музыке. Суть джаза заключается в импровизации, и именно саксофон способен в

⁶⁶ Ли Биньинь. Ян И, первый китаец, появившийся на мировой саксофонной сцене. Уханьские литературные и исторические материалы, 1999(4): 39-40.

⁶⁷ Мэн Цзяньцзюнь, Импровизация — символ джазовой музыки. Интервью с джазовым саксофонистом Лу Тинг-Цуэном. Музыкальные инструменты, 2002(8): 96–97.

полной мере передать глубину и магию этого процесса. Он считает, что современные китайские саксофонисты должны продолжить исследование новых методик и техник игры, чтобы их исполнение становилось всё более техничным и содержательным. По мнению Лу Тинг-Цуэна, в обучении джазовому саксофону следует отойти от традиционного китайского метода и сосредоточиться на совершенствовании музыкальности и базовых навыков игры, сохраняя при этом основы классического образования и акцентируя внимание на развитии импровизационных навыков.

Его учебное пособие по саксофонному джазу "Самоучитель по импровизации на саксофоне" стало образцом методики преподавания саксофонного джаза в Китае⁶⁸, является предпочтительным учебником для китайских саксофонистов, изучающих джазовую музыку, и открывает новый этап и теоретическую основу для развития джаза в Китае.

Ли Юшэн

Ли Юшэн (род. 1957) – современный выдающийся китайский саксофонист занимает пост профессора кафедры саксофона Сычуаньской консерватории. Его авторитет подтверждается рядом значимых должностей: он является директором профессионального комитета по саксофону Ассоциации музыкантов провинции Сычуань, старшим художественным советником Шанхайской ассоциации саксофонистов, приглашенным профессором Чжэнчжоуского университета и почетным президентом Общества изучения саксофона профессионального комитета духовой музыки провинции Хэнань. Его достижения признаны мировым сообществом: он украсил обложку журнала "Saxophone Magazine" в выпусках за ноябрь и декабрь 2005 года и стал официальным артистом таких брендов, как Yamaha и Vandoren.

Профессор Ли Юшэн известен как пионер в создании саксофонных специализаций в китайских колледжах и университетах искусств. Приверженец

⁶⁸ Чжан Минь, Ван Яньхун. "Интервью с известным саксофонистом и педагогом Лу Тинг-Цуэном". Музыкальные инструменты 2006, (7): 34-37

саксофонного образования, постоянно содействует созданию китайских произведений для саксофона; организует тематические академические лекции и концерты, ведет широкую деятельность по международному обмену. Автор книг по обучению игре на саксофоне, таких как "Саксофон в Китае", "О месте и развитии саксофона в современной инструментальной музыке", "Исследование характерного звучания саксофона", "Разминочные упражнения для саксофона".

Организатор Международного летнего лагеря саксофонистов Яньтай-Чэнду (2004-2005), Международного симпозиума саксофонистов "Звуки осени" (2011), бесчисленного числа концертных и фестивальных мероприятий в Китае и за рубежом. В 2012 году руководимый им квартет саксофонов New World (Новый мир) дал специальный концерт в консерватории Цинциннати и Музыкальном колледже Итаки (США), где состоялась премьера произведения композитора Го Юаня «Create the eyes of a sunbird» («Создайте глаза солнечной птицы»); в 2014 году коллектив отправился в Южный Орегон для участия в Семинаре по саксофону, где состоялась премьера произведения «Jellyfish» («Медуза») для квартета саксофонов композитора Яна Синьмина; в 2014 году состоялся специальный концерт для солистов и ансамблей, посвященный двухсотлетию изобретателя саксофона Адольфа Сакса. Ли Юшэн участвовал в 14-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Любляне (Словения) в 2006 году, 15-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Бангкоке (Таиланд) в 2009 году, 16-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Шотландии в 2012 году, 18-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Загребе. В рамках этих мероприятий в 2009 году в Бангкоке состоялась премьера квартета саксофонов "Фон перемещения" Ян Сяо-Чжуна, в 2012 году в Шотландии впервые исполнено произведение "10+1" современного французского композитора Люси Робер-Диесель; а в 2018 году в Загребе совместный ансамбль саксофонистов группы «Новый мир» с ансамблем саксофонистов Китайского университета осуществил премьеру пьес «A suite in Western China» («Люкс в Западном Китае») и

«High mountains and long waters» («Высокие горы и длинные реки») композиторов Чэнь И и Сяо Ган. В том же году проведен Концерт новых произведений для ансамбля саксофонов, где впервые прозвучала фантазия "Window flowers (Цветы в окне)" для саксофона соло и ансамбля саксофонов, написанного по заказу Ли Юшэна американским композитором Джо Дюраном⁶⁹.

Не подлежит сомнению, что усилия Ли Юшэна в наибольшей степени способствуют развитию саксофона в Китае, распространению саксофонных произведений в китайском стиле, и он, бесспорно, является ключевой фигурой современного китайского саксофонного искусства.

Помимо упомянутых выше мастеров, в Китае есть много других высоко профессиональных музыкантов-саксофонистов – исполнителей и педагогов, таких как Инь Чжифа, нынешний президент Китайской ассоциации саксофонистов; Се Цзиньци – главный саксофонист Военного оркестра Народно-освободительной армии (НОАК); Фан Шэнци, джазовый саксофонист со своим Old Bark Orchestra ⁷⁰; Чэнь Цзяцзюнь, джазовый саксофонист нового поколения, принимающий участие в различных музыкальных телепрограммах, и т.д.

Сегодня развитие саксофона в Китае было бы невозможно без этих художников саксофонного искусства. Они стали движущей силой в процессе бытования саксофона в Китае, определили будущее направление его развития, которое уже сегодня привело к его расцвету в Поднебесной.

⁶⁹ Биография. Запись Baidu. Ли Юшэн. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/李雨生/13349056> (дата обращения: 26.08.2023).

⁷⁰ Знаменитая современная джаз-группа Китая, состоящая из музыкантов старшего поколения.

3.2. Произведения китайских композиторов Лян Лэй, Ян Синьмин и Го Юань для саксофона

Концерт “Сяосян” и его автор – композитор Лян Лэй

Лян Лэй родился в 1972 году, учился в Соединенных Штатах, стал доктором философии. В настоящее время – профессор и научный руководитель докторантуры в Калифорнийском университете. Он был там заведующим кафедрой композиции. За последние годы получил ряд важных мировых наград, в том числе “Римскую премию” Американской академии в Риме, премию Гугенхайма, премию Музыкального фонда Сергея Кусевицкого, премию Национального фонда искусств и премию Нью-Йоркского фонда творчества. Его сочинения играют известные коллективы и исполнители, такие как Нью-Йоркский филармонический оркестр, Бостонский симфонический оркестр, камерный оркестр Берлинской филармонии и др. Его перу принадлежит более 70 опусов: симфонии, концерты, камерные сочинения, этническая инструментальная музыка, электронная музыка и т.д. Все его произведения издаются издательством Шотта в Нью-Йорке. В 2018 году Лян Лэй был принят на работу в качестве научного сотрудника в Центр Qualcomm Калифорнийского университета в Сан-Диего, и в том же году стал директором и художественным руководителем академического комитета “Центра музыкальных исследований Чжоу Вэньчжуна” Синхайской консерватории.

Концерт “Сяосян” для альт-саксофона с оркестром завершен Лян Лэем в 2009 году, а переработанная версия выпущена в 2014 году и включена в альбом “Тысяча гор, миллион ручьев”. Это произведение было заказано известным сингапурским саксофонистом Чиен-Кван Лином. В сотрудничестве с Бостонским симфоническим оркестром мировая премьера состоялась в Иорданском концертном зале Консерватории Новой Англии в марте 2014-го. Солист – альт-саксофонист Лин Цзянькуан, дирижер Гил Роуз. 28 ноября 2014 года концерт “Сяосян” также был исполнен в рамках 15-го Всемирного конгресса сак-

софонистов. Дирижером выступал Аллан Макмюррей, а Лин Цзянькуань - солистом. Исполнение проходило в Бангкоке при сотрудничестве с Тайским филармоническим оркестром (ТРО). В 2015 году “Сяосян“ получил в США Пулитцеровскую премию в музыкальной номинации, что привлекло большое внимание за рубежом.

Название “Сяосян” относится к месту слияния двух рек Сяошуй и Сянцзян в китайской провинции Хунань. Многие музыкальные произведения Ляна Лэя связаны с местом Сяосян: соло на саксофоне «Пекинский оперный монолог» (Peking Opera Soliloquy, 1994), смешанная камерная музыка «Милоу» (1999/2002), альт-саксофон и электронная музыка «Воспоминания. из Сяосян» (2003), саксофонный квартет «Injustice, Resentment, Wish» (YUAN, 2005) и наконец, «Сяосян» для альт-саксофона и оркестра (2009/2014). Эти произведения имеют определенную связь друг с другом, которую можно назвать тематической серией, и все они созданы с использованием саксофона как основного музыкального инструмента, самым известным из которых является концерт для саксофона «Сяосян».

За сотворением данного опуса стоит реальная история: Мо Вупин – китайский композитор, умерший в молодом возрасте, был наставником и другом Ляна Лэя. Перед смертью он оставил незаконченную оперу “Культурная революция” на тему трагических событий, произошедших в Китае. Лян Лэй завершил эту посмертную работу в память о своем друге. Творческий замысел произведения состоит не только в том, чтобы увековечить память о друге, но и в том, что тема его имеет сильный социальный критический элемент. Такого рода критика проявляется во многих других опусах Ляна Лэя. Его новый музыкальный язык и связанный с ним интонационный комплекс “Сяосян” способны более ярко и интуитивно раскрыть музыкальную коннотацию и гуманистический дух, содержащиеся в их недрах, и тронуть публику глубокими просветительскими идеями.

“Сяосян” можно назвать образцовым произведением оркестровой музыки с саксофоном в качестве основы в духе китайского национального стиля.

Чтобы лучше выразить содержание пьесы, в ней соседствуют элементы пекинской оперы, вокальной лирики, игры на военной трубе, блок-флейте и другие нетрадиционные моменты с определенной степенью креативности.

Оркестр «Сяосян» выглядит следующим образом: альт-саксофон соло, две флейты, два кларнета, два гобоя, два фагота, четыре валторны, две трубы, два тромбона, один бас-тромбон, одна туба, три ударника (тарелки, маримба, там-там, литавры, вибрафон, барабаны, гонги, кастаньеты, металлофон), арфа, струнные (пять пультов первых и вторых скрипок, четыре пульта альтов, три пульта виолончелей, четыре контрабаса).

«Сяосян» состоит из 146 тактов продолжительностью около 10-11 минут и представляет собой сложную трехчастную музыкальную композицию: первый раздел – 43 такта продолжительностью около 3 минут - экспозиция делится на два периода, второй содержит 60 тактов длительностью около 4 минут и является разработкой. Он разделен на три эпизода, слой за слоем. Такты 105-146 продолжительностью около 3 минут 30 секунд представляют собой динамическую репризу из двух периодов.

Структура «Сяосян» образует в целом сквозную музыкальную форму, ее развитие богато содержанием, настроение сильно колеблется, а разворачивающаяся форма всего произведения очень драматична. Материал, сюжет грустной истории представлен сериями, по подсказкам повествования можно проследить ход логического развития музыки. Из партитуры можно извлечь четыре основных материала: (а, b, с, d отмечены в примере 38).

Пример 38:

$\text{♩} = 60$ Slowly and Intensely

The score is divided into three main sections:

- Section A:** A large boxed area at the top right containing complex rhythmic patterns in the upper staves and sustained notes in the lower staves. Dynamic markings include *pp*, *f*, *mp*, and *p*.
- Section B:** A boxed area in the middle left showing sustained notes across several staves. A red box labeled 'b' is placed over the first staff of this section.
- Section C:** A boxed area at the bottom containing performance instructions: "Scrape metal object along the rim", "Cymbal", and "Shine the rim". A red box labeled 'C' is placed over the first staff of this section.

Red boxes labeled 'b' and 'C' highlight specific areas of the score.

“哀婉”主题 a

♩ = 60 Slowly and Intensely

A

b

mate solo p d lontano, espress. quasi rubato fp

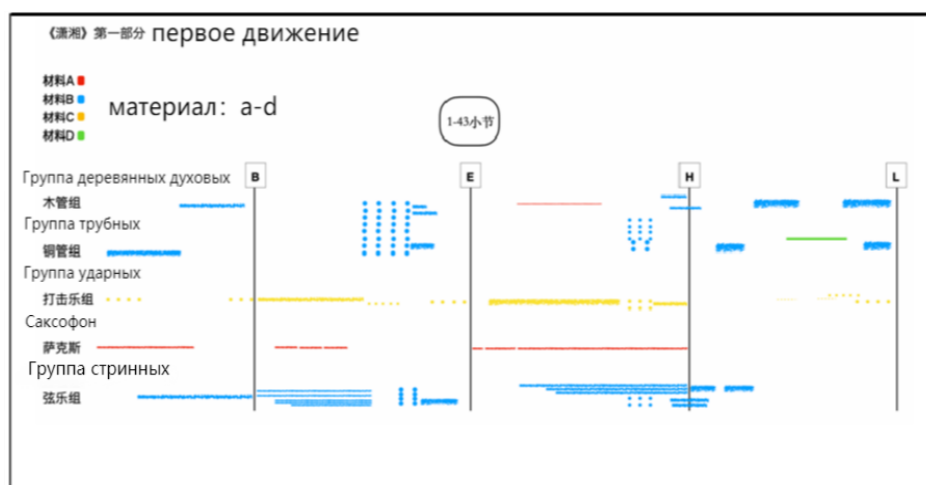
Материал А - тема для солирующего альт-саксофона с флейтой; материал В - хроматизированный гармонический звучащий мотив для медных, струнных и деревянных духовых поочередно, как фон и основа для развертывания музыкальной ткани; материал С - контрапунктический ритмический мотив группы ударных, как оstinatный фон для кульминационного нарастания; материал D – тема народного происхождения, импровизационного характера, варьируемая в разных эпизодах пьесы.

Функция «пустого пространства»

Термин «пустого пространства» относится к пропорциональному соотношению элементов композиции общей картины авторской композиции в искусстве китайской живописи и каллиграфии. Существуют соответствующие пробелы в пропорции общей структуры. Эти пробелы также являются частью создания произведения в пространстве. Точно так же, как западный способ создания трехмерного ощущения пространства в художественной эстетике, в художественной эстетике китайской живописи и каллиграфии восточное ощу-

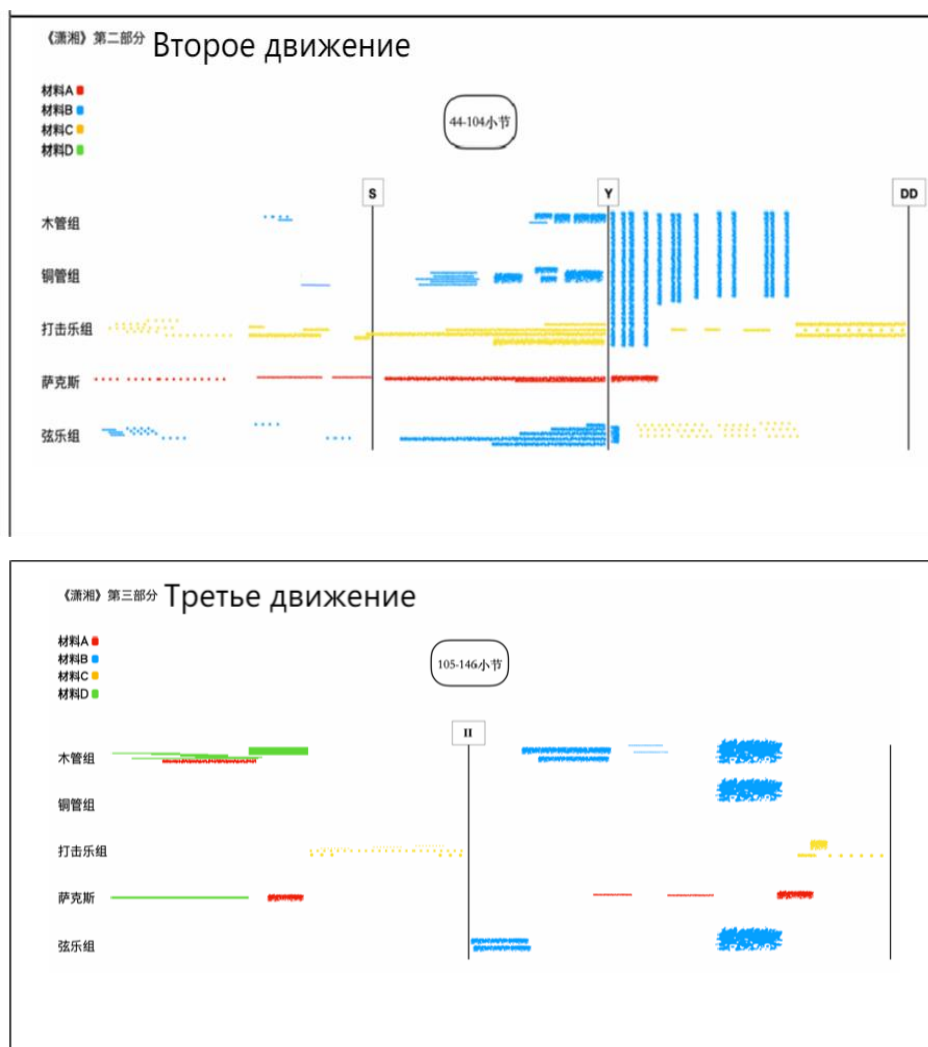
щение пространства представлено путем оставления пустого пространства⁷¹Музыкальное творчество Ляна Лэя часто определяет «временные рамки», цель состоит в том, чтобы добиться последовательной интеграции различных музыкальных элементов и различных музыкальных структур, а также поместить различные звуковые элементы в указанные музыкальные рамки. Например, 56-ой акт в произведении представляет собой паузу в “безмолвии” всего оркестра, так как “бесшумный” и “акустический” контроль основаны на определенных принципах. В статье Чжан И «Исследование музыкального творчества Ляна Лэя» такие творческие приемы в его произведениях описываются следующим образом: благодаря общности “живописи и звука” между этими искусствами, она открывает пространство воображения в композициях Ляна Лэя, чтобы он мог лучше интегрировать свое музыкальное настроение и лексику в единой образной структуре.

Вот диаграмма материального распределения особенностей пространства “Сяосяня”, созданного посредством звуковых эффектов партитуры⁷²



⁷¹ Цзэн Сяося. Обсуждение: Пространственное сознание традиционной китайской живописи[D]. Сямэньский университет, 2009:7.

⁷² Чжан И. Исследование музыкального творчества Лян Лэя [D]. Шанхайская консерватория. 2020. DOI: 10.27319 / d.cnki.gsyuy.2022.06.29:57.



На диаграмме показана карта распределения звука различных частей произведения “Сяoсян”. Расположение звуковых частей оставлено пустым и наложено друг на друга, как на китайской картине тушью, полной “живописи” - плотность музыкальных нот всего произведения относительно невелика, оставляя большую область свободного спектра. Дизайн макета таких работ представляет собой последовательную художественно-эстетическую концепцию Ляна Лэя, основанную на искусстве китайской каллиграфии и китайской живописи тушью, использующую композиционный стиль “чистого расположения”. Точно так же, как при просмотре китайских пейзажных картин тушью и акварелью, композиция картин часто в виде горы или лодки в воде или одинокого человека оставляет на рисунке пробелы, но они не кажутся скучными или однообразными, они также являются частью живописи, этот дизайн дает

зрителю больше места для адекватного осознания художественной концепции и игры воображения.

Самое важное условие для того, чтобы музыкальная структура отражала “белое пространство” – утонченность музыкального материала, каждой ноты и ритма, образующих независимую и простую музыкальную ткань посредством упорядоченного сочетания. В своей диссертации Лян Лэй пишет: “Люди сравнивают слуховую амплитуду с холстом, где звук — это картина, а тишина - белое пространство; в композиции каждый звук должен иметь точное место, а музыка — это тоже пространственное искусство”⁷³. Основная идея поиска “живописного смысла” в его музыкальных произведениях становится все более ясной и четкой, вовлекая в “звуковую живопись” его личного стиля.

Национальные особенности тематизма «Сяосян»

Тематический материал “Сяосян” разделен на три сферы: мелодии, взятые из “Монологов пекинской оперы”; материал, привнесенный вариациями местных сельских песен яо; и абстрактный «пунктирный» материал “точечного” плетения, взятый из древнего произведения династии Цинь “Сяосян Шуй Юнь”.

Тема “скорби”

Пример 39 (раздел А)



Начальный раздел, показанный в данном примере, тематичен и исполняется мундштуком альт-саксофона. Мы называем его “темой скорби”. Это самый важный музыкальный материал всего произведения. С помощью тона головки предполагается симитировать звуковой эффект “скорбного плача”. Во время исполнения скольжение головки открывает множество возможностей

⁷³ Лян Лэй. Задавая вопросы через музыку // Народная музыка: комментарии, Пекин. 2000(№12) – С. 11-12.

для раскрытия смысла музыки. Использование рук, губ и пальцев создает замечательный эффект, рождая сильный плачущий звук, в коем нет абсолютно фиксированной высоты тона. Это сочетание позволяет людям легко вспомнить термин “фонология” из искусства пекинской оперы - то есть с помощью точной нотации драматические музыкальные изменения обрабатываются на основе музыки, подобной пению Цзиньюнь. Этот творческий метод также можно найти в других сочинениях Лян Ляя.

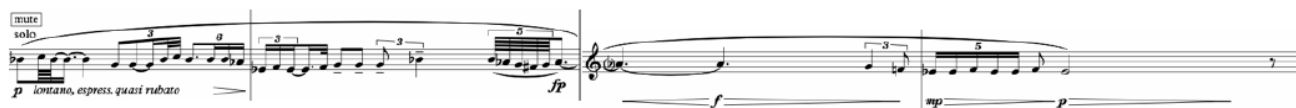
Пример 40: Фрагмент из произведения “Воспоминания Сяосян”

The image shows a musical score for saxophone and tape. The saxophone part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The piece is titled "monodrama". The saxophone part is highlighted with a red box. The tape part is written in treble clef and includes a section labeled "Tape score". The score includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *f*. There are also markings for "Tape score" and "f".

Очевидно сходство между этими двумя произведениями о Сяосяне. Подобный игровой эффект на саксофоне — творческий прием, которым автор намеренно имитирует “пение” из пекинской оперы. Резкий и нежный уникальный тон головки мундштука в сочетании с техникой скользящей игры имитирует слуховой эффект плачущих человеческих голосов с драматической рифмой. Через взлеты и падения форма раздвоенного тона, с чрезвычайно тонкими изменениями интенсивности и экспрессии, интуитивно передается образ персонажа темы “скорби”, заставляя зрителей, кажется, представить сцену женщины, потерявшей свою душу, горько плачущей, рыдающей в одиночестве.

Кроме того, линия саксофона в первой части “Сяосян” в основном сохраняет форму мелодии “Воспоминания Сяосян”. Комбинируя форму мелодии с остальными элементами структуры, можно обнаружить, что тематически материал первой части разделен на четыре предложения, которые также являются частями структуры единого периода.

Пример 41 (“Народные песни Яо”.Такты 37-40)



Примером партитуры является сольная партия с использованием сурдины для воспроизведения основной мелодии из фольклора народности яо. Хотя эта внезапная “пятитоновая” мелодия нарушила атмосферу первоначального единого музыкального рисунка в сочетании со слегка гротескным тоном мундштука, оказалось, что мелодичный тон дискретного музыкального повествования доносился издалека, но на самом деле он близко связан с темой. С точки зрения формы, соло находится в конце первой части пьесы, а музыкальная структура здесь представляет собой переходный композиционный связующий пассаж.

Использование народных мелодий в качестве источника композиции не только представляет выразительный музыкальный образ, но и многослойную презентацию местной региональной культуры в целом.

Тема “плача”

Пример 42 (такты 44-55)



В этой теме саксофонист должен быстро воспроизвести технику игры языком, чтобы представить характер темы плача. По высоте тона мотив состоит из пентатонически выстроенных опорных звуков фа-диез, си и до-диез. Из-за использования приемов игры на языке в низком регистре контуры звука, отображаемые такими нотами, размыты и расплывчаты. Кроме того, за 44-ым тактом здесь следует вторая часть “Сясян”, и разница между артикуляцией также формируется за счет изменений в методе воспроизведения.

Звуковой эффект языка саксофона короткий, отрывистый, тусклый, отражающий неспособность героини плакать, ее уста трудно открываются, она слаба и печальна. Если тема “скорби” вначале похожа на арию в оперной музыке, то тема “плача” более подчеркивает повествовательность изложения. В звуковом материале всего произведения в основном встречаются тональности второй степени родства. Это также один из основных приемов, используемых Лян Лэем при создании контрастного звукового материала.

Интонации темы «плача» были вдохновлены и музыкой для гуциня. ”Точечные” фразы разворачиваются горизонтально одна за другой, имитируя тембр, похожий на “щипковые” струны. Музыкальная структура темы “скорби” также ассоциируется с гуцинем, особенно фактурные перемещения в ходе постепенного затухания широкой интервалики. Чередующийся звуковой рисунок очень похож на фрагменты в мелодии для гуциня “Сяосян Шуйюнь”. Композитор применил тут монофоническую фактурную характеристику, характерную для гуциня, что, несомненно, придает музыке более выразительный ритмически яркий характер.

Пример 43 : Анализ связей с техникой гуциня: “Сяосян Шуйюнь”

1 = bB
 紧五弦定弦: 2 3 5 6 1 2 3
 [一] 散板
 [宋] 郭楚望曲
 查阜西传谱
 冀一整理

1. 2. 3. 3. 3. 3. — | 5. — | 1. 2. 3. 3. 3. 3. — |

5. 6. 1. 1. | 3. 5. 2. 6. 6. — | 2. 1. 6. 6. 6. 6. 6. 6. — |

1. 6. 5. 3. 5. 6. | 1. 6. 5. 3. 3. | 3. 3. 5. 5. 6. 6. |

1. 2. 3. 3. 3. 3. 3. 3. | 2. 1. 2. 2. — | 1. 2. 3. 3. 3. |

Хотя нотация партитуры гуциня отличается от нотации пентатонической партитуры, мы можем увидеть закономерность, основанную на отмеченных тонах и ритмических рисунках, и те же музыкальные паттерны появляются в других оркестровых партиях “Сяосян”.

Пример 44 (5-7 такты, для голоса с флейтой)

Здесь обертоны, воспроизводимые партией флейты, образуют взаимосвязанную гомофонную музыкальную ткань.

Пример 45 (фрагменты из партий скрипки, флейты, бас-кларнета и трубы в тактах 58-65)

В тактах 58-65 фактура также однозначно ассоциируется со звучанием гуциня. Эволюция тематического материала: «полуфлажолетный» шорох у альтов и скрипок. Сольные партии флейт, где естественные и искусственные обертоны связаны единой цепью поочередно. Сольная партия бас-кларнета, исполняемая в технике вибрато. Везде сохранены оригинальные обертоновые звуковые материалы, которые после перестройки ритма воссоздают эффект свободного времяизмерительного движения. Такие акустические эффекты многократно присутствуют в полном составе: флейта (т.5-7, 12-14, 39-40), скрипка (такты 58-63), флейта, бас-кларнет и труба (такты 128-130), кларнет, труба, арфа и маримба со струнной группой (такты 68-80).

Пример 46 : (такты 68-80, маримба и струнные).

The image shows a musical score for measures 68-80, featuring a Marimba (Mar.) and various string instruments (B. D., Hp., Vln., Vla., Vc., Cb.). The Marimba part is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The strings are in various staves, with the Bass Drum (B. D.) and Harp (Hp.) parts showing sustained notes and glissandos. The Alto Saxophone (Alto Sax.) part is in the treble clef, starting with a forte-piano (*fp*) dynamic and a melodic line. The Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are in their respective clefs, showing sustained notes and glissandos. The score includes dynamic markings such as *pp*, *fp*, and *mf*, and performance instructions like *fast vib*, *gliss*, and *molto*. The Marimba part ends with a *Tan-tan* effect.

Эти аудиоматериалы также являются производными от эволюции тематического материала гучиня. Звуковой паттерн постоянно движется вверх и вниз. Размытие основного тона похоже на звуковой эффект, создаваемый гучинем, с приемом гибкого передвижения струны взад и вперед, с характерным глиссандированием. Техника имитации игры на гучине отражена в партии аккомпанемента: виолончель играет фактически на грифе, образуя пентатоническую формулу с хроматизацией высоты тона; в группе ударных инструментов выделяется сольная партия маримбы. Затем подключаются другие струнные и, наконец, формируется непрерывный звуковой поток в басовом регистре, рождающий ощущение грядущей кульминации. И все это сопровождается контрастными фактурными наслоениями между разделами, подталкивая произведение к итоговой вершине.

“Сяосян”, несомненно, творение с уникальной художественной эстетикой и глубоким гуманистическим подтекстом. Жанр произведения, выбор музыкальных инструментов, творческая техника, тематический материал и многие другие элементы имеют много особенностей, в которые стоит углубиться. В художественной концепции “Сяосян” Лян Лэй использовал приемы совре-

менной композиции, чтобы придать целому симфоническое “концертное” выражение, где элементы китайского стиля интегрированы с западными стилистическими приемами. Уникальный творческий дух композитора, его независимое отношение к миру убедительно воплощаются в его музыке. Под его пером родились произведения для саксофона, которые внесли большой вклад в распространение и развитие инструмента в Китае.

*Композитор Ян Синьмин
и его произведение для квартета саксофонов “Медуза”*

Автор “Медузы” – известный китайский композитор, профессор Сычуаньской консерватории Ян Синьмин. В настоящее время он является преподавателем оркестровки, звукозаписи и электронной музыки на факультете композиции Сычуаньской консерватории. Профессор Ян Синьмин опубликовал и выпустил десять оригинальных музыкальных альбомов, восемь саундтреков к фильмам и телевидению. Жанровые формы произведений включают симфоническую и вокальную музыку, музыку для кино и телевидения, электронную музыку, камерную музыку и т.д. Среди них песня “Blessing” получила первую награду Международного фестиваля панд в Чэнду-93 и была выбрана в качестве его лейтмотива; художественная песня (романс) “Тоска по дому” получила вторую премию Министерства культуры (группа Beautiful Voice); песня “Мир цветов” была выбрана в качестве символа 6-й Китайской выставки цветов в Пекине; электронная музыка “Years” получила награду за выдающиеся достижения “YAMANA Electronic Music Competition”; оркестровая музыка “Orange Ring” – вторую премию 7-го творческого конкурса “Осень Жунчэна”. Симфоническая поэма “Ветер Рифтовой долины” была удостоена третьей премии на 10-м Национальном конкурсе, организованном Министерством культуры в 2004 году; смешанный хор “Волшебная маска” получил третью премию на 11-м Национальном конкурсе в 2005 году. Среди сочинений для кино и телевидения всенародно известная песня телесериала “Оседает пыль” “Легенда

о далеком”, удостоенная в 2003 году премии “Золотой орел Китая” в номинации “Выдающаяся телевизионная песня”⁷⁴

Творчество Ян Синьмина не только обладает солидными традиционными композиторскими качествами, но и является инновационным. Его отличают опора на глубокое культурное наследие, широкое художественное видение, способность к сотворению уникальных и новаторских эстетических концепций. Среди них саксофонная пьеса “Jellyfish” («Медуза») может рассматриваться как типичный образец инновационного композиторского подхода автора к решению конкретной структурно-тематической задачи.

*«Медуза» как воплощение новаторского подхода к саксофону
и его возможностям*

Тембр саксофона сам по себе имеет сильную эмоциональную окраску, которую усиливает ансамблевое звучание нескольких инструментов. Квартет саксофонов обладает неповторимым шармом. Существует очень мало саксофонных квартетов, написанных китайскими авторами. Среди них, бесспорно, выделяется “Медуза” – редкая по яркости выдающаяся пьеса. В ней раскрывается тема защиты окружающей среды, которая имеет глубокое этическое и образовательное значение. С точки зрения структуры и формы “Медуза” сильно отличается от традиционных произведений для саксофонного квартета. В ней композитор намеренно приуменьшил роль мелодии и подчеркнул роль фона, акустики. Ритм вариативен. Внутренний интонационный контраст, размытая тональность, придает музыке сильный постмодернистский оттенок.

Современные произведения разрушили традиционные оковы и ограничения с точки зрения концепции и эстетической ценностной ориентации музыки, взяли нефункциональную систему гармонии в качестве своей теоретической поддержки и инкорпорировали новую музыкальную лексику и методы

⁷⁴ Ян Синьмин (профессор кафедры композиции, композитор) // Запись Baidu. URL: https://baike.baidu.com/item/Yang_Xinmin/61868 (дата обращения: 31.05.2022)

выражения для интерпретации уникальной структурной формы и эстетической ценности сочинения. Когда мы обсуждаем постмодернистские музыкальные опусы, большинство из нас не использует термин “мелодия”. Мы обычно называем мелодические линии “материалом”, “темой” или “мотивом” и другими терминами. В данном случае мы будем называть их “ячейками”. Эти “ячейки” рассматриваются как наименьшая единица в структуре пьесы, которая составляет ее исходный звуковой материал.

Основной звуковой материал “Jellyfish” состоит всего из четырех тонов, которые появляются в первом такте: ми-бемоль, ми, фа и соль-бемоль. Композиционная структура произведения является одним из его главных творческих моментов, то есть четыре тона используются в качестве опорного материала, который затем благодаря обогащению и изменению структуры и формы постоянно воспроизводится и разворачивается по-новому. В результате чего рождается необычная акустическая ткань, в которой независимые друг от друга интонационные элементы оказываются фонически, темброво внутренне связанными в звучании саксофона. Экспонируется множество звуковых микромотивов, свободно перемещающихся в нерегулируемом ритмическом поле. Кроме того, это очень описательное музыкальное произведение, использующее акустические кунштюки, чтобы изобразить динамические характеристики окружающей медузу биологической морской среды. Нефиксированный характер тона в чисто постмодернистской проекции все-таки не превращается в волюнтаристский произвол. В ходе развертывания материала возникает и крепнет ощущение вариационности, что, конечно, облегчает восприятие музыкальной ткани.

“Медуза” начинается с вертикальной линии четырёх звуковых сигналов (ми-бемоль, ми, фа, соль-бемоль) – главной движущей силы всей композиции. Внутреннее членение, начиная с такта 1 и заканчивая тактом 19, представляет собой переизложение этой вертикальной четырехнотной группы.

Пример 47

В такте 20 чередования четырех тонов преобразуются в горизонтальные последования, дополняя их декоративными призвуками. В это время альт-саксофон, тенор-саксофон и баритон-саксофон вступают с разницей в один такт. Сопрано и альт воплощают восходящую линию, тенор и баритон – противоположную, нисходящую. В такте 27 наступает горизонтальная смена основного мотива, в результате чего возникают новые построения: ре-бемоль, ре, ми-бемоль, фа-бемоль (27 – 28 такты), фа, соль-бемоль, ля-бемоль (ля) (такты 39 – 40), ре, ми-бемоль, фа (такты 41 – 42). В начале такта 45 опорная серия впервые экспонируется в шести звуковых вариантах (ре-бемоль, ре, ми-бемоль, ми, фа, соль-бемоль), которые транспонируются в течение тринадцати тактов. В такте 58 начинается соло сопрано на звуках фа, соль-бемоль, соль, ля-бемоль с вариантом из мотива на нотах фа, соль, ля-бемоль, си-дубль бемоль. В тактах 64–77 к сопрано добавляется тенор.

Пример 48

В начале такта 78 квартет интонирует тритоновый ход от си-бемоля к ми с повтором каждого звука. Заключительный раздел пьесы (такт 93) начинается с вертикального звучания квартета-тутти, но спустя десять тактов оно сменяется горизонтальным. В заключение (с такта 114) возникает впервые в пьесе мелодически отчетливое интонационное построение, завершающее разворачивание формы двумя четырехзвучными «квадратами» (соль, ля-бемоль, си-бемоль, си и си, до, ре, ми-бемоль).

Вся пьеса в размере 4/4 в качестве основного, в середине добавляются переменные размеры, такие как 1/4 и 3/4. В начале первого такта сопрано-саксофон вступает с сильной доли, в то время как другие партии вступают со слабой, чтобы создать ощущение смещения такта и нарушить регулярность метрики. В начале 97-го такта композитор снова использовал синкопированный ритм. В репризе, с такта 104, возвращен регулярный ритм на 4/4, что резко контрастирует с предыдущим свободным ритмом, рождая сильный эмоциональный эффект и производя глубокое впечатление на аудиторию.

«Медуза» оказалась весьма удачным примером освоения китайскими композиторами суперсовременной техники письма. Экологический подтекст пьесы в данном случае сработал в верном направлении. Ведь звучание квартета саксофонов сродни звучанию органа в церкви, который призван привести зрителей к воспоминанию о прекрасной природе и покаянию. Высокие голоса сопрано и альты – словно крики протестующей природы.⁷⁵ А низкие – тенор и баритон – размышления о смысле жизни и ее глубоком предназначении. Лирический характер заключительных тактов пьесы несомненен. Но размышление это горькое, ибо интонации плача по-прежнему не смолкают.

⁷⁵ Фэн Цзюю. О создании и исполнении современного произведения «Медуза» для квартета саксофонистов[D]. Сычуаньская музыкальная консерватория [2023-09-25].DOI:CNKI:CDMD:2.1016.720134.

Резюмируя, следует подчеркнуть, что пьеса “Медуза” имеет просветительское значение и инновационную ценность для развития современной китайской композиции и искусства игры на саксофоне. Она обогащает нынешнее китайское саксофонное искусство новыми творческими приемами, отражая принципиальные качественные сдвиги в бытии саксофона в Китае.

Композитор Го Юань – автор квартета «Создайте глаза солнечной птицы»

Го Юань – один из первых, получивших профессиональное композиторское образование после реформы конца 1970-х. В 1988 году поступил в класс профессора Сычуаньской консерватории Хуан Ваньпина, и остался преподавать там после окончания вуза в 1993 году. С притоком современной музыки в страну Го Юань стал первопроходцем, «поймавшим волну» новой композиторской эпохи. В 2002 году он отправился в Японию, чтобы учиться в Токийском университете искусств у профессоров Фуюки Нода и Акио Ясудаока. За время жизни в Японии Го выиграл несколько международных композиторских конкурсов, включая премию Лютославского в Польше в 2004 году, премию 11-го Токийского международного конкурса камерной музыки за лучшее сочинение «Снег» в 2006 году, премию 16-го Токийского международного конкурса камерной музыки за лучшее сочинение «Колыбельная» в 2011 году.

После возвращения в Китай Го Юань сочинил за последние годы ряд интересных опусов. Работы Го Юаня были отобраны для участия в 2013 году в Международном фестивале Ассоциации современной музыки в Словакии и Всемирном фестивале новой музыки в Австрии. Композиции Го Юаня разнообразны по жанру и технике исполнения. Среди его произведений - симфоническая, камерная, хоровая музыка, вокальные сочинения. Его композиционные приемы, как правило, зиждятся на тональной системе и богатой разветвленной игре тембров. В своих композициях он фокусируется на движении звука, добиваясь тонких вариаций тембра для создания красочной акустики, и в то же время применяет драматические музыкальные идеи и звуковую концепцию сочетания мелодической линии и тембра для создания более минималистского

музыкального выражения. Он также уделяет внимание культуре царства Шу, и стремится культивировать использование современной интонационной лексики в сочетании с этой древней культурой.

«Создайте глаза солнечной птицы» (Creating the Eyes of the Sunbird) – квартет, написанный по заказу саксофониста Ли Юшэна в 2012 году, премьера которого состоялась 17 апреля 2012 года в Роберт Вернер Холле, Университет Цинциннати, США. Это, как отмечалось выше, первое квартетное произведение, написанное для саксофона в Китае. Композитор пригласил ряд исполнителей, чтобы посоветоваться, как лучше понять тембр и технические характеристики саксофона, и включил в пьесу современные саксофонные приемы, такие как обертоны, тембровые трели, интервалы и игра аккордами, что делает его весьма репрезентативным с точки зрения современного технического оснащения и возможностей саксофонного ансамбля.

Творческая концепция пьесы

В интервью журналу Тяньцзиньской консерватории (2017) Го Юань отметил, что тема произведения была задумана после двух археологических раскопок в его родном городе Сычуань, а именно находки бронзовой маски из памятника культуры Саньсиндуй, возраст которой превышает 4800 лет, и золотого украшения птицы Бога Солнца из памятника культуры Цзиньша, возраст которой превышает 3000 лет⁷⁶. Глаза бронзовых масок уникальны тем, что весь зрачок выступает наружу в форме столбика, что известно в археологических кругах как “фигурный глаз” или “бронзовый продольный сфинкс”. Как упоминается в археологической литературе, бронзовые маски из Саньсиндуй отражают “форму “фигурных” глаз - результат поклонения древнего народа Шу солнцу. Птица-бог солнца - символ древнешуйского поклонения солнцу⁷⁷. Двенадцать лучей света представляют двенадцать месяцев, а четыре

⁷⁶ Ли Хантао. Квартет саксофонистов "Создание глаз солнечной птицы" Исследование [J]. Журнал Тяньцзиньской консерватории музыки, 2017 (1): 10.

⁷⁷ Чжан Фусан Поклонение солнцу и чужие глаза — Из раскопок бронзовой посуды Саньсиндуй в Гуанхане [J] Национальное исследование искусства, 2005 (4): 9.

птицы - четыре времени года. Древние шу верили, что движение солнца переносится птицами, и поэтому ассоциировали птиц с солнцем. Можно сделать вывод, что хотя маска с продольными глазами из Саньсиндуй и птица солнца из Цзиньша относятся к двум разным периодам культуры, они оба принадлежат к юго-западному региону Сычуани и связаны с богом солнца, которому поклонялось древнее царство Шу⁷⁸. Поэтому композитор взял два артефакта из разных периодов, имеющих общие символы древней культуры Шу, в качестве вдохновения для своей композиции, и использовал образы глаз и птицы солнца, чтобы соединить бронзовую маску с золотым орнаментом птицы солнца, чтобы соединить бронзовую маску с золотым орнаментом птицы солнца. Символизм: древние люди Шу берегли свои глаза для поиска, обнаружения и создания “солнечной птицы”, о которой они мечтали. Именно поэтому работа названа «Создайте глаза солнечной птицы»⁷⁹ Ниже представлены изображения продольной маски с “поднятым глазом”, продольной маски с “ромбовидным глазом” и солнечной птицы с золотыми украшениями.



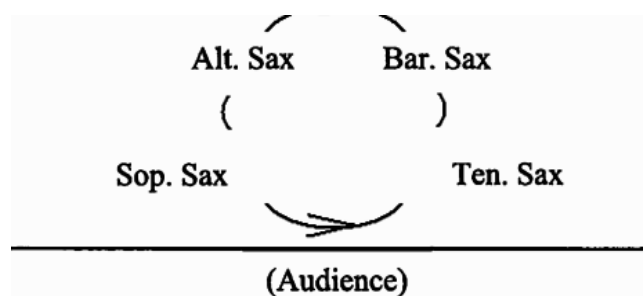
⁷⁸ Цю Дэнчэн, О поклонении Богу Солнца в культуре Саньсиндуй [J], Сычуаньские культурные реликвии, 2001(2):5

⁷⁹ Цзинь Тяньши. Обсуждение узорной композиции золотых украшений Чэнду Цзиньша, бога Солнца, птицы [J]. Популярная литература и искусство: академическое издание, 2019 (18): 2.

Структура и анализ пьесы

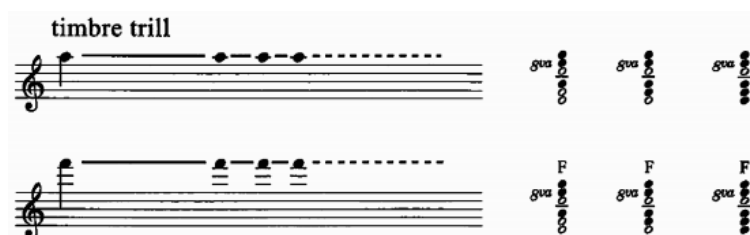
Все произведение разделено на две части, в которых в качестве эстетической основы музыкальных тем фигурируют бронзовые продольные маски и божественные орнаменты солнечных птиц. Первая часть обозначена в партитуре от А до Н. Поскольку раздел G (адажио) вставлен в середину, всю первую часть можно разделить на три структуры, а именно основную часть (А—F), адажио (G) и финал (Н). Вторая часть идет от I к R и заканчивается итоговой кодой и заключительным аккордом.

Что касается формы исполнения, композитор продиктовал расположение четырех саксофонов квартета «Создание глаз солнечной птицы» (как показано на рисунке), нарушив традиционную расстановку SATB (сопрано—альт—тенор—бас), но используя веерообразную компоновку SABT, где два инструмента in B и в два in Es по-своему распределены в тембровом пространстве. Расположение и компоновка исполнителей, их дизайн более способствуют слиянию тембров одних и тех же инструментов.



В своих работах Го Юань применяет большое количество разноплановых интервалов и аккордов. Однако следует отметить, что, хотя в игре на саксофоне существует различная аппликатура, на исполнение четвертьтонов также очень легко влияют изменения в дыхании и форме рта – одна из серьезных трудностей на пути к качественной трактовке любого сочинения. Кроме того, Го Юань ориентируется на модернистскую технику игры на саксофоне, заимствованную у японской саксофонной школы, введение своего рода специальных аппликатур и изменений формы рта для достижения тона, выходящего за рамки обычного исполнения на саксофоне. Акустика похожа на беспорядочные интервалы, мы называем это тембровым вибрато (обертоновым),

чтобы выразить художественную концепцию птицы-солнца, машущей крыльями и летящей по воздуху. На рисунке ниже приведена принципиальная схема аппликатуры и нот, зафиксированная автором.



Музыкальные характеристики первой части под названием «Портрет человеческого лица» заметны в изображении холодной и простой темы бронзовой маски Цзунму. Структура сосредоточена на первой теме партитуры (цифра А), которая также появляется в последующих разделах (цифры С и Н). Тема проходит через всю часть и играет роль материала, обеспечивающего структурное единство. Чтобы изобразить бронзовую текстуру металла, точечные и твердые культурные реликвии, характерные для маски Зонгму, автором подобрана соответствующая музыкальная ткань: своего рода звуковое наполнение древних масок.

Благодаря вертикальному расположению первой темы, состоящей из 7 тактов, обнаружено, что в реальном исполнении фактическая высота звука четырех саксофонов варьируется от низкой до высокой, а структура аккорда построена из двух пар полутонов, таким образом ярко изображая основательное и холодное впечатление от бронзы.

Заглавная тема создает музыкальную основу первой части. Во втором ее проведении преобладает высокий регистр, третье, напротив, в низком регистре, с хорошо слышными обертоновыми призвуками. Причем аккорды каждый раз интонируются по-новому, в разной динамике и артикуляции у каждого из четырех саксофонов.

Вторая отличительная композиционная особенность этой пьесы – активное включение тонального вибрато, хроматизации и микротоновой техники.

Хроматизация встречается во втором разделе, где, помимо характерных то-нальных трелей и басовых обертонов, есть также хроматические прогрессии в гармонии, чистые квинты, состоящие из b и f^2 по всей периферии гармонии, и хроматические прогрессии $d^2-d^2-e^2-f^2$ на альт-саксофоне. Налицо и хроматизи-рованная гармоническая прогрессия $b1-a1-a1-g1$ у альт-саксофона; тембро-вая трель впервые звучит в разделе, построенном на альт-саксофоне в блок-аккорде, затем в третьем разделе у тенора и баритона. Применение микро-тонов также является заметной чертой этой части, и композитор явно использует микротоны не только для построения мелодических прогрессий, но и для за-полнения аккордовых гармоний. Первое же появление микротонов в заглавной теме сопровождается микротональным глиссандо в теноровом голосе и в верх-нем регистре.

Кроме того, композитор вносит композиционные приемы разного гене-зиса: введение различных интервалов, степени интенсивности ритма и других элементов для формирования определенной музыкальной выразительности, изображающей определенную эмоцию или объект, близкой классической тео-рии аффектов⁸⁰ Применение таких приемов отражено в таких элементах, как контраст интенсивности, техника трассировки точек и мелодических интерва-лов, чтобы изобразить внешний вид глаз различной формы, таких как ромбы или цилиндры «маски Цзунму» из культурных реликвий Саньсиндуй. А для достижения фонетического изображения «ромбовидного глаза» стилизован-ного сосуда в бронзовой продольной маске используется уменьшенное прове-дение исходного мотива. Ниже приведен пример, изображающий узор «брил-лиантовые глаза».

⁸⁰ Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan Pub-lishers Limited, 2001. Volume 21. pp. 260—274.

Пример 49

The image shows a musical score for four staves, likely saxophones. The score is marked with a measure number (8) and a section marker (A). The first staff has a glissando instruction. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Изображение композитором «крючковатого облачного узора» (название древнекитайского культурного артефакта, означающего «изогнутый облакоподобный узор» вертикальноглазой фигуры) выполнено в нисходящем аккорде с ломаными арпеджио. Оно возникает в голосе тенор-саксофона в третьем разделе, где уменьшенная седьмая ступень исходного диатонического мелодического звукоряда играет с интенсивностью от *mp* до *mf*, демонстрируя постепенное утончение ритма. Ритмическая тонкость мелодических арпеджио строится на протяжении всего четвертого раздела за счет широкого внедрения уменьшенных инверсий аккордов. Композитор дает перекрывающиеся ритмические формы в четырех различных голосах саксофона, т.е. две восьмые ноты в басу, триоль в теноре, четыре 16-х в альте и, наконец, пять в сопрано, в результате чего получаются четыре голоса с разными звучаниями. В гармонии композитор соединяет четыре уменьшенных септаккорда, образуя таким образом арпеджио блочных гармоний, за которым следует быстрая смена темпа на 3/8 и короткая пауза, за которой следует череда из 11 тактов с несколькими ритмическими рисунками.

Пример 50

The musical score consists of four staves. The top staff is marked with a tempo of *MM = ca. 60* and contains five-measure runs (labeled '5') in a treble clef, starting with a circled first measure. The second staff contains four-measure runs (labeled '4') in a treble clef, also starting with a circled first measure. The third staff contains three-measure runs (labeled '3') in a treble clef, starting with a circled first measure. The bottom staff contains two-measure runs (labeled '2') in a treble clef, starting with a circled first measure. Dynamics include *pp*, *mf*, *cresc.*, and *gua.*. An *accel.* marking is present at the top right. The score is annotated with Chinese characters: '五连音' (quintuplet), '四连音' (quadruplet), '三连音' (triplet), and '二连音' (duplet).

Мелодия адажио в первой части – это, по сути, фрагмент темы, поэтому между разделами возникает перекрестный ритм, создаваемый большим количеством протяжных звуков.

Вторую часть пьесы можно рассматривать как картину полета птиц бога солнца, летящих в золотых украшениях. Благодаря расположению пространственного звука и использованию тембровой мелодии, четыре солнечных птицы в золотых украшениях изображены парящими в небе. Общая музыкальная концепция также основано на этом эффекте. В целом здесь зафиксированы три основные музыкальные характеристики: вращение тембровой мелодии против часовой стрелки, вращение по часовой стрелке, чередующееся с дифференциальными аккордами, и интервальное исполнение аккордов саксофонами.

Движение начинается с мелодии в тональности с тоникой соль (наклонение не дано автором), которую играют четыре саксофона в чередовании звукового эффекта против часовой стрелки, основанном на расположении четырех саксофонов (показаны выше), в последовательности Ten.sax - Bar.sax - Alt.sax - Sop.sax. Четыре птицы солнца в золотом орнаменте вращаются против часовой стрелки в узоре из четырех сочлененных птиц богов. Этот перформанс повторяется трижды, составляя 12 сыгранных звуков, которые также означают

двенадцать ореолов в центре золотого орнамента «Солнечной птицы». Саксофон, символизирующий каждую солнечную птицу, трижды играет соль первой октавы, что, в свою очередь, соответствует трем нимбам, соответствующим каждой из священных птиц в золотом орнаменте (с той лишь разницей, что двенадцать лучей повернуты по часовой стрелке). Двенадцать раз соль и четыре саксофона, совершающие таким образом вращение против часовой стрелки, зеркально отражают двенадцать лучей света внутри золотого орнамента артефакта и четырех птиц богов на периферии, что является особенностью композиторского приема композитора в мелодическом использовании тембра квартета в этой части.

Мелодии расположены против часовой стрелки в качестве основного музыкального материала второй части. Она даны в начале, середине и конце движения и требуют постепенного перехода от медленного к очень быстрому темпу и изменения интенсивности от *pp* до *ff* или *sfp*. При первом появлении мелодии фраза повторяется четыре раза, при втором - три раза, а в последний раз - два раза, что призвано создать музыкальный образ четырех солнечных зайчиков, летящих в небе и исчезающих один за другим.

После четырехкратного воспроизведения мелодии против часовой стрелки музыка переходит в размеренный ритм при четырехдольном метре. Порядок воспроизведения саксофона создает мелодичный звуковой эффект, который вращается по часовой стрелке (см. Пример 49). Это, в свою очередь, совпадает с двенадцатью вращающимися по часовой стрелке лучами света в золотых украшениях птицы бога солнца. Эта структура формирует дифференциальное изменение тона обратной мелодической линии в периферийном голосе. Вращение по часовой стрелке образует четкий контраст с предыдущим вращением звука против часовой стрелки, и оно также стало одним из основных музыкальных материалов второй части. Что соответствует двум важным особенностям, представленным в золотых украшениях птицы Бога солнца: четыре птицы бога солнца, вращающиеся против часовой стрелки, гармонируют с 12 лучами света, вращающимися по часовой стрелке.

Пример 51: Поле слева предназначено для воспроизведения мелодии против часовой стрелки, а поле справа предназначено для воспроизведения мелодии по часовой стрелке.

Дифференциальная настройка - один из современных методов применения саксофона. Дифференциальная настройка - тип гармонии или обертоновой композиции, где используемый интервал меньше, чем полтона, обычного в западной музыке. В исполнении на саксофоне есть два способа достичь этой техники. Один заключается в настройке аппликатуры для получения дифференциального тона, а другой заключается в том, чтобы добиться этого путем изменения формы рта и силы нажатия губ. Дифференциальные интервалы сначала появляются в разделе J, затем представлены в L и N, в то время как приемы игры на аккордах появляются в заключительных разделах O, P и Q. В интервальном исполнении J-сегмента, за исключением непрерывного тембрового вибрато тенора, изображающего птицу бога солнца, во всех остальных эпизодах налицо интервальные техники исполнения с различным делением звука по четвертям и третям тона. Взятые вместе, они вращаются вокруг дифференциального четвертитонового направления различных звуковых областей, чтобы изобразить фантастическое царство птицы бога солнца, летящей в таинственной высоте.

Частое переключение голосов по часовой стрелке всегда происходит чередованием однократных и сложных тактов, переменной ударений у тенора и других исполнителей. В конце первой фразы снова появляются параметры g1

для отображения размаха крыла солнечного Бога. Конец вращающегося движения по часовой стрелке состоит из дифференциальных аккордов, установленных на $1/4$ тона. Таким образом, в структурной фразе по часовой стрелке мелодия и тембр не только строятся на однородных тонах, но и корректируется с помощью дифференциальных тонов для достижения многоаспектных характеристик звукового сигнала. В то же время композитор применяет чередование однократных и сложных тактов, число вращений по часовой стрелке не обязательно 12 раз символизирует солнечный свет. Вместо этого возникает сильный дифференциальный аккорд для разделения различных опорных точек. А в конце каждого из трех сегментов части основное внимание уделяется музыкальному эффекту на альт-саксофоне с упором на динамическое изображение солнечной богини.

Каждый композитор, знакомясь с особенностями музыкальных инструментов, должен владеть пониманием результативности реального исполнения в целом. Определение пространственного положения инструментов отражает эффект их сближения и заставляет почувствовать акцент автора на звуковых эффектах и тембре.

Использование звуковых блоков и дифференциальных звуков с определенной эстетико-философской целью является важной особенностью композиции «Создайте глаза солнечной птицы». Включение звуковых блоков сосредоточено на холодных и массивных характеристиках бронзовых сосудов в первой части, воплощенных, в частности, в музыкальной нотации; дифференциальные звуки должны инкорпорироваться в дополнение к обычным мелодическим интервалам и скольжениям. Они постоянно встречаются во второй части для более репрезентативного разделения и подстраивания звуков, вращающихся по часовой стрелке, особенно в конце некоторых сегментов.

В произведении можно увидеть прорыв к трехмерному построению аккордов, демонстрирующий индивидуальное восприятие композитором саксофонного квартета, умело сочетающее современные методы композиции с целью достижения яркого изображения двух древних культурных памятников

шунской культуры. Идея реализуется в звучании саксофона – «импортного» инструмента, идеально отображающего в пьесе Го Юаня культуру народов юго-запада Китая. Рождение этого произведения означает выход китайского саксофонного искусства на новый качественный уровень

3.3. Жанровые варианты произведений для саксофона

Мы проанализировали несколько узловых сочинений, написанных в последние годы китайскими композиторами. Они отражают разнообразие современного бытования саксофона в Китае. Помимо вышеупомянутых существует еще ряд опусов разных жанровых вариантов: сольные пьесы, сонаты, концерты, обработки народных напевов, ансамбли однородного и разнородного характера (в том числе с голосом) и т.д. Эти произведения могут быть небольшими по размеру, простыми по характеру, интонационному складу. Ниже предпринята попытка объединить в едином изложении типичные образцы разностилевых решений легкожанровых опусов для саксофона, отражающих творчество современных китайских композиторов и саксофонистов, которые вместе «сплели» своего рода микрокосм бытия саксофона в Китае сегодня.

«Люкс в Западном Китае»

Пьеса для ансамбля саксофонов «Люкс в Западном Китае» адаптирована из композиции Чэнь И «Квинтет для деревянных духовых инструментов № 3» 2008 года. Произведение было оформлено по заказу Академического комитета по саксофону в китайских вузах и колледжах искусств, а его мировая премьера состоялась в исполнении Китайского оркестра саксофонов на 18-м Всемирном конгрессе саксофонистов в Загребе, Хорватия, в июле 2018 года. Опус из трех частей, музыкальный материал которых заимствован из тибетского народного инструментального эпоса «Думу» и народной песни «Амалехо», песни народ-

ности И «Ашима», песни народности Мяо «Дудоу» и музыки ансамбля тростниковых труб. Используются пять инструментов: сопрано-саксофон, альт-саксофон, тенор-саксофон, баритон-саксофон и бас-саксофон.

Первый раздел – «Вступление» воспроизводит простую трехчастную структуру; второй – на тему «Тибетские народные песни» (двойная двухчастная структура); третий – на тему «Народные песни Мяо» (простая двухчастная структура). Наиболее характерная черта композиции в этом опусе – цитирование различных китайских фольклорных мотивов для изображения обычаев и жизни многочисленных этнических групп в провинциях западного Китая. Квнтет саксофонов сохраняет этнический стиль в неизменном виде.

Вторая часть произведения богата типичными тибетскими музыкальными элементами. Тибетцы – народ верховой, их отличает жизнерадостность, умение петь и танцевать. Тибетские народные песни мелодичны, трогательны и экспансивны. Из-за влияния экстремальных условий жизни в высокогорье основным мелодическим приемом становятся большие интервальные скачки.

Пример 52: «Большой скачок»



Окружение опорного тона скачками с мелизмами типично для тибетских народных песен. Налицо вспомогательные, проходящие звуки, прилегающие к основному тону. Два типа объемного звучания – напевный и виртуозный – отображены в следующем примере.

Пример 53:



В третьей части запечатлен материал, типичный для народной музыки Мяо. Мелодии народных песен Мяо обычно делятся на две регистровые кате-

гории: высокие и низкие. В «Люксе» присутствуют типичные признаки музыки высокого диапазона, с мелодическими волнами во фразах, сильными упругими ритмами и песенно-танцевальными характеристиками. Все это – это элементы музыки стиля Мяо в динамике разворачивания интонационной ткани.

Пример 54:



Благодаря влиянию географической среды, человеческих факторов, общества и т.д. народные песни и танцы этнических меньшинств обладают уникальным музыкальным стилем. Их мелодика ясна и ритмически выверена, они достойно отражают очарование людей, умеющих хорошо петь и танцевать. Авторы обработки – артисты ансамбля «Люкс» творчески претворили полиэтнические элементы, объединив композиторские приемы, чтобы сформировать законченное целое. Многонациональный ритм китайской культуры интегрирован в это произведение, и в то же время оно излучает новые интернациональные флюиды саксофонной музыки. Такие саксофонные произведения с китайским колоритом получили высокую оценку на международной арене, способствовали совершенствованию саксофона в Китае и сыграли большую роль в содействии распространению и развитию китайской национальной музыки по всему миру.

«Ночь в прериях»

Оригинальное произведение для соло саксофона «Grassland Night» возникло из музыки документального фильма 1958 года «The Green Wilderness» в Синьцзяне, созданной Чжан Цзяи и Тянь Гэ. На киноэкране сюжет изображает молодого человека, играющего на пианино и поющего в ночи на лугах Кокдалы, тоскующего по лучшей жизни и любви, несмотря на тяжелые годы. Песня стала популярной в 1960-х годах и звучит в залах Лондона, Нью-Йорка, Парижа и Вены в течение вот уже более 60 лет. В 1992 году «Ночь в прериях»

«была определена ЮНЕСКО как всемирно известная серенада, и на сегодняшний день она является первым признанным в мире классическим образцом современной китайской популярной музыки, включенным в список всемирного культурного наследия как «Восточная серенада»⁸¹. Многие музыкальные элементы в «Ночи в прериях» взяты из синьцзян-уйгурской народной песни «Лайлун». Фольклорный оригинал и обработка очень похожи по музыкальной структуре, образному содержанию, лирическому настроению. Особые звуковые характеристики уйгурской музыки приводят к тому, что народная песня содержит много орнаментальных элементов, адекватно передаваемых в саксофонном тембровом колорите.

Сольная пьеса для саксофона «Grassland Night» была оформлена профессором Го Ганом из Синьцзянского института искусств и опубликована в альбоме для саксофона в стиле Синьцзян «Dreaming Back to Tianshan». Будучи местным музыкантом в Синьцзяне, Го Ган всегда стремился вывести китайскую музыку в стиле Синьцзян на более широкую сцену, поэтому и написал, и издал данный сборник, составленный в результате этнографических экспедиций по местам расселения различных племен. Dreaming Back to Tianshan – альбом, объединяющий многонациональные музыкальные стили Синьцзяна с адаптацией для западных инструментов, включая казахские, монгольские, таджикские и другие этнические композиции. Эти произведения записаны на сопрано-саксофоне, в общей сложности 12 популярных композиций с мультиэтническим звучанием, уникальным подходом к стилю музыки меньшинств Синьцзяна. Grassland Night - первый трек альбома.

«Ночь в прериях» наряду с цитируемой мелодией народной песни включает развивающий раздел, написанный в современном музыкальном стиле, чтобы с максимальной силой отразить характер и звучание саксофона: т.н.

⁸¹ Сюй Ян. Об эмоциональном выражении в вокальном музыкальном пении — на примере «Ночи на пастбище» [J]. Литературное образование: Medium, 2013(5):2.

«flamboyant» раздел, который часто используется в адаптациях для передачи фольклорного материала в западном стиле.

Пример 55:



«Вычурные» пассажи были «переписаны» в виде триолей, чтобы разрушить ритмическую основу исходного мотива: появление триолей ломает прежний акцентный рисунок. В первых трех тактах ловко используются линии легато, чтобы ослабить акцентный рисунок внутри тактов. Внедрение неаккордовых тонов, таких как проходящие и вспомогательные, в этом разделе размывает оригинальную тональность мелодии и изменяет настроение песни. Кроме того, большое количество пассажей вверх и вниз вводится в сочетании с тридцать вторыми нотами для ускорения мелодии, а триоли вверх доводят музыку до кульминации, ведущей к самой высокой ноте произведения – ре второй октавы. Эта нота имеет великолепный, легко светящийся тон в саксофоне высокого регистра, с относительно хорошей интонацией, а высота ее звукового эффекта удовлетворяет потребности кульминации раздела разработки. Звуковой эффект также достаточно велик, чтобы удовлетворить акустические потребности развивающейся кульминации. Нисходящая ритмическая прогрессия, которая следует сразу же за ней, шаг за шагом возвращает настроение музыки, делая музыку еще более эмоциональной. Эти пассажи восполняют недостаток вокальной экспрессии и формируют структуру произведения более плавной и законченной. Приемы орнамента и глиссандо искусно включены для имитации «блуждающих» тонов пения, так что все произведение сохраняет характер народной музыки.

Акцентированная ритмика уйгурской музыки часто сплетена с большим количеством орнаментов и глиссандо, типичной особенностью которых является «блуждающий тон». Эта неопределенная высота тона, похожая на четвертитоновый «промежуток» между хроматическим полутоном и целым тоном, встречается постоянно. Поэтому важно понимать направление и особенности мелодии, чтобы точно воспроизвести ее, чувствовать нюансы уйгурского языка, чтобы лучше понимать акценты, ритмы, интенсивность и другие качества музыки при ее преподнесении.

Пример 56:



Например, высокие звуки в первых тактах: соль второй октавы и ля второй октавы должны быть украшены во время исполнения, а ми в шестом такте – это декоративный тон. Декоративные же тона обычно используются с приемами скольжения, которые могут подчеркнуть характеристики смещения тонов в уйгурской музыке. Обычно скольжение выполняется на одном тоне или между двумя тонами. Исполнение скольжения в основном достигается за счет плотной формы рта и пространственного изменения рта, а также степени дыхания. Если вы хотите исполнить глиссандо от высокого тона к низкому, сначала нужно достичь высоты целевого тона, затем расслабить рот, замедлить дыхание и открыть пространство во рту, чтобы достичь желаемой высоты. Точное освоение неопределенных тонов для орнаментации не может быть выполнено так же, как в методе классической музыки, который предполагает естественную игру в сочетании с глиссандо в соответствии с направлением музыки.

Профессор Го Ган специально модифицировал исполнение декоративных тонов и скользящих тонов, чтобы лучше имитировать очарование уйгурского национального стиля и состояние неточной высоты тона уйгурских народных песен при пении. Так что инструментальная «Ночь в прериях» может соответствовать оригинальной песне. Она не только обогащает навыки

игры на саксофоне и её выразительность, но и закладывает хорошую основу для трактовки саксофоном многонациональных музыкальных произведений Синьцзяна. Адаптация песни «Grassland Night» в сольную версию для саксофона — первый случай сочетания западного инструмента с уйгурской музыкой, что не только оказывает важное влияние на эволюцию синьцзянского стиля, но и расширяет ареал исполнения произведений для саксофона.

«Ночные дожди в Башан»

В китайской литературе очень мало композиторских работ с сочетанием электронной музыки и саксофона. Электронное музыкальное произведение «Bashan Night Rain» было создано по заказу профессора Лу Яна из Чжэцзянской консерватории музыки в 2017 году молодым композитором Ли Цюйсяо. Вещь, которая длится около шести минут, представляет собой инновационный опус, в котором альт-саксофон и баритон-саксофон играют попеременно мелодические голоса, смешивающиеся путем электронной обработки звука. Премьера состоялась в концертном зале «Перезвон» Уханьской консерватории музыки в сентябре 2017 года и получила широкое признание китайского академического сообщества.

Тема пьесы взята из поэмы Ли Шаньина «Ночной дождь на севере» времен династии Тан. Она вдохновлена литературным подтекстом и эстетической художественной концепцией древних стихов и представляет собой опус, который интересен синтезом инструментальных техник письма и методов электронной деформации звука. С точки зрения ритма, оформление партии саксофона без фиксированного ритма в некоторых разделах и широкое включение различных интервалов задают тон пьесе, органично претворяя звуковые характеристики и тембровый характер саксофона.

Стихотворение «Ночной дождь на севере» написано в форме поэтического послания автора своей жене, находившейся далеко в Чанъани, когда он жил на чужбине, в Башу. Первые два предложения являют собой вопросно-ответную структуру, выражая чувства одиночества и глубокие мысли друг о

друге. Последние два предложения передают радость воссоединения и разговора в ближайшие дни, скрашивающую одиночество поэта посреди ночи. В пьесе «Ночной дождь Башана» Ли Цюйсяо воссоздает атмосферу праздника середины осени, со свистящим ветром, с помощью нерегулярных ритмических сочетаний и контраста сильных и слабых долей.

Пример 57.



Что касается подбора электронного тембра, то в качестве основного средства получения требуемого звукового качества применяется авторская запись партии саксофона. После «экранизации» инструментальных звуков композитор использует вырезку, коллаж, синтез и другие звуковые эффекты для разработки новых электронных микстов. Подобное сочетание формирует общую базовую структуру этого произведения, а пространственные характеристики его основаны на полном инкорпорировании технологий электронной музыки.

Например, благодаря верхнему регистру басового саксофона в сочетании с сэмплингом звука клапанов имитируется эффект капель дождя. В то же время, благодаря реверберации, вышеупомянутые звуки демонстрируют пространственные трансформации, реалистично изображая бесконечный ночной дождь Башана. Кроме того, фигурируют и некоторые современные акустические приемы игры на инструменте. Например, при вдувании воздуха в саксофон имитируется звуковой эффект «ветра», и он сочетается с техникой «шлепающего тона» (звук от удара языка, точечный тон), чтобы изобразить стук осеннего дождя.

Фоновый тембровый колорит создается путем сэмплинга оригинального звука саксофона, а затем его постобработки в качестве элемента

электронной музыки, вместо простого использования смешанных электронных звуковых эффектов, что оптимизирует аутентичность и адаптивность электронного саундтрека. Основываясь на музыкальных нюансах данных звуковых материалов, автор инкорпорирует множество технических приемов электронной музыки, чтобы внести в партитуру значительные изменения. Новый тембр, полученный на основе этих изменений, представляет собой уникальный звуковой язык электронных музыкальных партий. И это также ключевой элемент контраста и слияния с партиями саксофона.

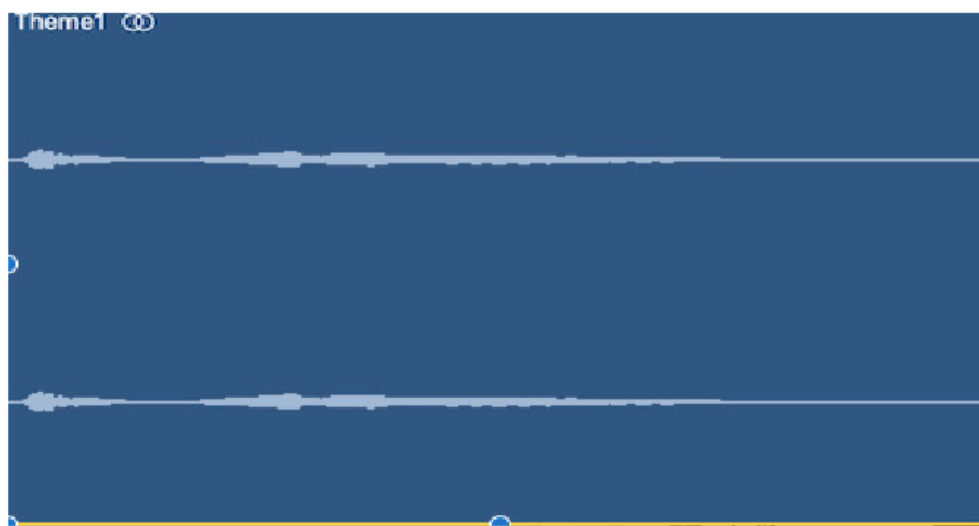
В некоторых конкретных разделах композитор смоделировал особые ситуации для сэмплирования звука. Например, в 5-7-м тактах произведения композитор воспроизводит звук двух тактов проигрывателя в качестве источника сэмплирования и повторяет мелодию в сопровождении электронной музыки, а позже добавляет эффекты размытия и задержки, чтобы подчеркнуть драматизм пребывания поэта в долине Башан: эхо блуждает.

Пример 58:

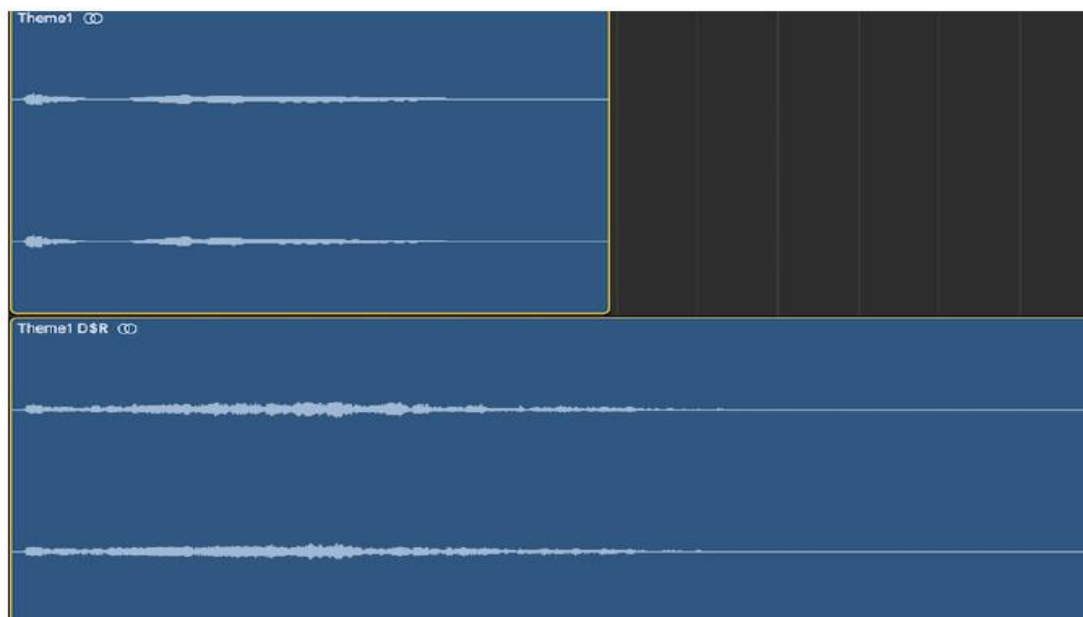


Сравнение эффекта задержки музыкального сегмента на основе отображения электронной выборки музыки

Примеры 59



Пример 60



Преподаватели Чжэцзянского университета специалист по электронике Лу Ян и композитор Ли Цюйсяо предприняли смелую попытку. Творческая техника слияния звучания саксофона и электронной его обработки является инновационной, что не только подтверждает разнообразие возможностей саксофона, но и имеет большое значение для изучения и развития художественного применения саксофона в новых видах музыкального искусства. «Ночные дожди в Башан» экспонирует сильную выразительность и художественную эффективность. Сочетание традиционного жанра и электронных технологий, слияние современных музыкальных техник и этнической музыки демонстрируют огромную значимость и разнообразие роли саксофона в современном китайском искусстве.

Заключение

После более чем столетнего развития саксофон постепенно интегрировался в китайскую культуру. Его совместимость с китайской почвой создала новое направление – саксофонную музыку, с сочетанием китайских и западных культурных концепций как средства музыкального выражения, которая в конечном итоге может стать уникальной частью китайской музыкальной культуры.

В процессе эволюции современной китайской истории, политическое и культурное развитие страны претерпело глубокие изменения. В то же время саксофон непрерывно утверждался после своего появления в Китае, постепенно формируя свой собственный уникальный способ существования. После начала периода реформ и открытости Китайской Народной Республики перспективы трансформации музыкальной культуры увеличивались, а образовательная среда постоянно улучшалась, что привело к кристаллизации китайского саксофонного искусства. В настоящее время число саксофонистов растет быстрыми темпами, а саксофонные произведения все чаще и сильнее порождают высококачественную оригинальную исполнительскую и композиторскую мотивацию и различные способы ее реализации.

В бытовании саксофонной музыки в китайском стиле еще много нерешенных проблем. Во–первых, общее количество произведений невелико, и большинство из них являются обработками, с недостатком оригинальных опусов; во–вторых, необходимо найти наилучший синтез между саксофоном и традиционной китайской музыкой, чтобы обогатить ядро формы искусства; в–третьих, с точки зрения техники исполнения, сочинения для саксофона в основном основаны на подражании и адаптации звуков китайских народных ин-

струментов, хотя в новых произведениях есть место для развития новых приемов⁸². Поэтому дальнейшее распространение сочинений в китайском стиле требует сотрудничества профессиональных учебных заведений, любительских музыкальных объединений и ассоциаций и других работников для систематического управления процессом. В том числе контроля профессиональных и любительских экзаменов и тестирования; умножения усилий по распространению и повышению профессионального уровня преподавания; разработки единой профессиональной системы для сектора высшего образования в области композиции, исполнения и обучения саксофону; укрепления «китайского саксофона» на международной арене. Не следует забывать о параллельном бытовании двух разных видов саксофонной культуры: академического и джазового. Каждый из них развивается своим путем, притом путем весьма специфическим. В первой половине XX века особых противоречий тут не было: социальная ситуация в отдельных регионах Китая способствовала быстрому утверждению джаза как элемента популярной американско-европейской культуры. Во второй половине прошлого столетия ситуация кардинально изменилась: ныне джаз живет своей отдельной жизнью, требующей особого научного осмысления и анализа. А академический саксофон вошел в круг классических инструментов, с четкой специфической функцией и достаточно ограниченным ареалом художественного применения как явление, в известной степени, элитное, не имеющего выхода на массовую аудиторию. Следует согласиться с точкой зрения, высказанной в исследовании Чжоу Ицюня: «на севере страны очевидно большее влияние советской (российской) и европейской школ преподавания классического саксофона, а на юге приоритет отдается американской школе (и классической, и джазовой направленности)»⁸³. Дополнительное ускорение национальной джазовой школе придает широкое распространение

⁸² Чэнь Цзяньго. О стилевых особенностях китайской народной музыки [J]. Журнал Университета Линьни, 2002, 24(1).

⁸³ Чжоу Ицюань. Китайское саксофонное искусство. Исполнительство, образование, репертуар. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. - Ростов-на-Дону – 2023. С.18

саксофона в Гонконге и на Тайване, где он издавна существует в условиях наибольшего благоприятствования.

Конечно, современные китайские композиторы и саксофонисты быстро набирают опыт. Благодаря анализу творческих характеристик, техник и внедрения разноплановых художественных элементов они отражают высокие стандарты, дающие надежду на ясные перспективы искусства саксофона в Китае. Лучшие творения китайских композиторов не только способствуют укреплению самого саксофона в Китае через образование, средства массовой информации, культуру и т.д., но и постепенно формируют уникальное творческое пространство в китайском стиле. На этом пути необходимо активно продолжать развиваться, чтобы способствовать дальнейшему энергичному росту саксофонной музыки и искусства в Китае.

Список литературы

На русском языке

1. Беговатова, М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / М. А. Беговатова. – Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2012. – 310 с.151
2. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений [Текст] / М. Ш. Бонфельд. – М.: Изд-во Владос, 2003. – 253 с.
3. Браславский, Д. Саксофон / Д. Браславский // Инструменты духового оркестра / сост. Б. Кожевников. – М., 1984.
4. Гэ, Мэн. «Трансплантация» саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века [Текст] / Гэ Мэн // Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей. Минск: Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет, 2012. – С. 317-328
5. Гэ, Мэн. Музыка для саксофона в творчестве китайских и белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века: автореферат дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Гэ Мэн. Учреждение образования "Белорусская государственная академия музыки". – Минск, 2018. – 28 с.
6. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / Дин И.–СПб:СПбГКим.Н.А.Римского-Корсакова, 2020. – 217 с.
7. Иванов, В. Д. Саксофон [Текст] / В. Д. Иванов. – М.: Музыка, 1990. – 64 с.
8. Иванов, В. Д. Основные проблемы теории и практики игры на саксофоне в военном оркестре: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / В. Д. Иванов. – Л., 1998. – 247 с.
9. Иванов, В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... доктора иск. (17.00.02) [Текст] / В. Д. Иванов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 296 с.

10. Кириллов, С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / С. В. Кириллов. – Ростов-на-Дону, 2010. – 166 с.
11. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К. Н. Иванов. [Текст] / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 368 с.
12. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В. Д. Конен – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
13. Линь Цзявэй. Факторы, влияющие на тембр саксофона, и приемы их обработки [Текст] / Цзявэй Линь // Университетский научный журнал –2019. – № 49. С. 125-133.
14. Линь Цзявэй. Зарождение джаза в Китае [Текст] / Цзявэй Линь // Культура и цивилизация. – 2023. – № 1. – С 361-375.
15. Линь Цзявэй. Обсуждение приемов адаптации и особенностей китайских народных стилизованных произведений для саксофона - на примере пьесы для бамбуковой флейты «You Lan Feng Chun» [Текст] / Цзявэй Линь // Культура и цивилизация. – 2023. – № 1. – С. 344-360.
16. Образовательная программа дополнительного образования детей «Саксофон» для учащихся 1-7, 1-5 классов. Составлена на основе примерной образовательной программы по предмету «Музыкальный инструмент» — саксофон / сост: М. К. Шапошникова, А. И. Фролов, Н. А. Веселый). – М.: ДМШ №18, 1988. – 42 с.
17. Теория современной композиции: учебное пособие [Текст]. М.: Музыка, 2005. – 624 с.
18. Подаюров, В. Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах: в классе кларнета и саксофона: дис. ... канд. пед. Наук (13.00.02) [Текст] / В. Г. Подаюров. – Краснодар: КГИК, 2011. – 204 с.

19. Понькина, А. М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне [Текст] / А. М. Понькина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – 137-144 с.
20. Понькина, А. М. Исполнительские средства выразительности в жанре Сонаты для саксофона композиторов второй половины XX столетия. [Текст] / А. М. Понькина // Символ науки. – 2016. – № 2-3(14). – С.198-204.
21. Понькина, А. М. Методологические принципы Дэвида Лейбмана и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне [Текст] / А. М. Понькина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 3 (23). – С.150-156.
22. Понькина, А. М. Основные тенденции эволюции саксофонного исполнительского искусства 50-х - 60-х годов XX века [Текст] / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 1(68). – С. 50-54.
23. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: дис. ... докт. иск. (17.00.02) [Текст] / Понькина А. М. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. – 487 с.
24. Раабен, Л. Н. Концерт // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 [Текст] / Л. Н. Раабен. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – С. 922-925.
25. Синь, Син. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке [Текст] / Син Синь // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 4 (56). – С. 133–137.
26. Теория современной композиции: учебное пособие [Текст]. М.: Музыка, 2005. – 624 с.
27. Хисамутдинов, А. А. Русский романс в Китае. [Текст] / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток: Neshchet, 2019. – 61 с.

28. Хисамутдинов, А. А. Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае [Текст] / А. А. Хисамутдинов // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2017. – 33-39 с.
29. Цзян, Вэньцзэ. Французская и американская школа классического саксофона: сравнительный анализ методики преподавания [Текст] / Цзян Вэньцзэ // Балтийский гуманитарный журнал. – 2020. – №4-2. – 114-119 с.
30. Цзян, Минхуэй, Яковлева, Е. Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае [Текст] / Минхуэй Цзян, Е. Н. Яковлева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета / Российский государственный университет им. А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии факультета. – Санкт-Петербург, 2021
31. Чжоу Ицюнь. Китайское саксофонное искусство: исполнительство, образование, репертуар. Автореф. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. Ростовская гос.консерватория им. С.В.Рахманинова. – Ростов-на-Дону. – 2023. 26 с.
32. Чжоу, Ицюнь. «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора [Текст] / Ицюнь Чжоу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – №2 (64). – С. 57-63.
33. Чжоу, Ицюнь. Китайский саксофонист Ли Юйшэн и его американские контакты [Текст] / Ицюнь Чжоу // Музыкальное образование и наука. – № 1 (12) 2020. – 45-48 с.
34. Чжоу, Ицюнь. Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа как синтез китайских национальных и европейских традиций [Текст] / Ицюнь Чжоу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – №2 (56). – С. 72-83.
35. Чжоу, Ицюнь. Основные этапы становления исполнительства на саксофоне как инструменте военного оркестра в Китае [Текст] / Ицюнь Чжоу // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып 11. – С. 2426–2429.

36. Чжоу, Ицюнь. Развитие китайского саксофонного искусства и образования в историческом аспекте [Текст] / Ицюнь Чжоу // 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.
37. Чжоу, Ицюнь. Система тестирования как форма саксофонного образования в Китае в контексте мировых практик [Текст] / Ицюнь Чжоу // Музыкальное образование и наука. – №1 (14) 2021. – 5-8 с.

На иностранных языках

38. Berlioz H, Bennett J .A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration; To Which Is Appended the Chef D'Orchestre. // London, Novello, Ewer, & Co – 1884. – 268 p.
39. Joyce Mike. Who's overrated? Who's Underrated? // JazzTimes. URL: [Who's Overrated? Who's Underrated? - JazzTimes](#) (дата обращения: 14.09.2019).
40. Princess Der Ling . Imperial Incense / Der Ling Princess – New York: Dodd, Mead, – 1933. – 288 p.
41. Québec : Les compositeurs du XIXe siècle pour le saxophone // Québec. URL: [Les compositeurs du XIXe siècle pour le saxophone – SaxoWeb Québec \(saxowebquebec.com\)](#) (Дата обращения: 16/10/2021).
42. Richard I. The Cambridge companion to the saxophone // New York, NY, USA : Cambridge University Press – 1998. – 252 p.
43. Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan Publishers Limited, 1995. Volume 1-2. – 921 p.
44. Y. Hêche. Wie ist mir wohl, da ich ein Deutscher bin!: The Freischütz in Paris (1841) and the uncertainties of Richard Wagner in view of the French grand opera // Paris, Société Française de Musicologie – 2005. – pp. 73-97.

На китайском языке

45. Ао Кун. Избранные произведения для саксофона девятнадцатого века / Кун Ао. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2012. – 130 с. 敖坤: 《十九世纪萨克斯管作品精选》,人民音乐出版社, 2012年 – 130页。
46. Арнольд Шомбург. Основные принципы композиции / Шомбург А. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 275с. 阿诺德·勋伯格. 作曲基本原理[M]. 上海音乐出版社, 2007年 – 275页。
47. Бань Лися. Комментарий к творчеству и идеям Лян Лэя // Народное музыкальное издательство, 2008. №1 – С. 1-4. 班丽霞. 旅美作曲家梁雷创作与观念评析: 人民音乐. 2008年, №1期: 1-4页。
48. Бянь Пэн. О втором создании саксофона-трансплантанта. Магистерская диссертация, Тяньцзиньская музыкальная консерватория, Тяньцзинь: 2015. – 76с. 边鹏. 论萨克斯移植作品的二度创作[D]. 天津音乐学院, 2015年 – 76页。
49. Ван Гуанци. Многовековые музыкальные связи Китая и Запада / Гуанци В., Сяо Л. Пекин: журнал Вестник Центральной музыкальной консерватории. 1984. №3 – С. 16-17. 王光祈, 肖力. 千百年间中国与西方的音乐交流[J]. 中央音乐学院学报, 1984年№3期: 16-17页。
50. Ван Х. О контроле игрока и мастерстве владения тоном саксофона / Х. Ван // Журнал Шэньянской консерватории музыки. Шэньян: 2011. – №29. –2. – С. 167-169. 王恒. 论演奏者对萨克斯管音色的控制与掌握[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报)(沈阳), 2011,年№29期(2版):167-169页。
51. Ван Цзюдин, Ван Сяопин, Ван Цзычу. Оксфордский краткий музыкальный словарь. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1991. – 1097с. 王九丁, 王小平, 王子初. 牛津简明音乐词典[M]. 北京:人民音乐出版社, 1991年 –1097页。
52. Ван Чжичэн. Русские музыканты в Шанхае (1920-1940). Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2007. – 579с. 汪之成. 俄侨音乐家在上海(1920-1940). 上海: 上海音乐学院出版社, 2007年 – 579页。

53. Ван Чжэньхуа. Сборник стиля Китайская музыка / Чжэньхуа Ван – Пекин: Издательство «China Culture United Publishing House», 1994. – 401с. 王镇华.中华音乐风采录[M].中国文联出版社出版（北京）,1994年 – 401页。
54. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки (1840-1949) / Юхэ Ван – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. 291с. 汪毓和.中国近现代音乐史(1840-1949)[M].北京:人民音乐出版社,2005年 – 291页。
55. Ван Юйхэ. Китай // Китайская современная музыкальная история: Современность. Пекин: Высшее образование, 2005. 372 с. 汪毓和.中国近现代音乐史:近代部分.[M].北京:高等教育出版社,2005年.372页。
56. Ван Яохуа, Китайская народная музыка / Яохуа Ван – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2008. – 386с. 王耀华,中国民族音乐[M].上海音乐出版社,2008年 – 386页。
57. Ван Яохуа, Цяо Цзяньчжун. Введение в музыковедение (БЗ) / Яохуа Ван, Цяньчжун Цяо – Пекин: Издательство «высшего образования», 2006. – 460с. 王耀华 乔建中.音乐学概论(BZ)[M].高等教育出版社,2006年 – 460页。
58. Ву Шуя. Краткий анализ стиливых характеристик народных песен ханьской национальности и этнических меньшинств из регионального раздела // Оценка искусства, 2017 (№5). – С. 29-32. 吴书娅.从地域版块浅析汉民族及少数民族民歌的风格特点[J].艺术评鉴,2017年,№5期:29-32页。
59. Вэй Дэнпань. Китайский джаз // Пекин: Народная музыка, 2015(№5). – С. 74–77. 魏登攀.中国化爵士乐—爵士乐中国化.北京:人民音乐.2015年,№5期:74-77页。
60. Вэнь Сяо. Краткое обсуждение национальной мелодии в «Базовой теории музыки» // Журнал Инду, – 1991 (№4). – С. 114-116. 王红.浅谈《基本乐理》中的民族调式[J].殷都学刊,1991:114-116页。
61. Гао Цимин. Национальный сборник экзаменационных материалов по игре на саксофоне (3 изд.) для 8-10 классов / Цимин Г. Цинцюань В. – Пекин:

- Издательство «Столичный педагогический университет», 2006. – 430 с. 高启明, 王清泉. 全国萨克斯演奏考级作品集(第三套) 第八级-第十级[M]. 首都师范大学出版社, 2006年 – 430页。
62. Гао Цимин, Ван Цинцюань, Се Цзиньци. Общенациональный учебник по тестированию Китайской консерватории: саксофон 1–7. Пекин: Китайское молодежное изд-во, 2009. 155 с. 高启明, 王清泉, 谢进岐. 《中国音乐学院社会艺术水平考级全国通用教材: 萨克斯 1-7 级》. 北京: 中国青年出版社, 2009年 – 155页。
63. Георг Вильгельм Фридрих Гегель, перевод Чжу Гуаньцян. Эстетика, том 3, № 1 – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2017. – 928с. 黑格尔著, 朱光潜. 美学 第三卷 上册[M]. 北京大学出版社, 2017年 – 928页。
64. Группа авторов теории западной литературы. Западная литературная теория. Пекин: Издательство «Высшее образование», 2015.5(1) – 198 с. 西方文学理论编写组. 西方文学理论[M]. 高等教育出版社, 2015年 – 198页。
65. Цыпин Геннадий Моисеевич. Игрок и технология Издательство / Цыпин Геннадий Моисеевич. Перевод Цзяо Дунцзянь – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2005. – 213 с. 根纳季·齐平. 演奏者与技术[M]. 中央音乐学院出版社 (北京), 2005年 – 213页。
66. Цыпин Геннадий Моисеевич. Искусство музыкального исполнения: теория и практика / Цыпин Геннадий Моисеевич. Перевод Цзяо Дунцзянь – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. – 454 с. 根纳季·齐平. 音乐演奏艺术:理论与实践[M]. 人民音乐出版社 (北京), 2005年 – 454页。
67. Д. Фокема, Йи Бут. Литературные исследования и культурное участие / Фокема Д. – Пекин: Издательство «Пекинского университета», 1996. – 251 с. D.佛克马, 蚁布思. 文学研究与文化参与[M]. 北京大学出版社 (北京), 1996年 – 251页。

68. Де Линг. Туманная запись королевского аромата / Де Линг – Куньмин: Народное издательство Юньнани, 1981. – 189 с. 德龄. 御香缥缈录[M]. 云南人民出版社, 1981年 – 189页。
69. Джазовая жизнь: Харбин – истоки советско-российского джаза (爵士人生: 哈尔滨——苏俄爵士乐的源起之地) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/456638709_350855 (дата обращения – 19.06.2021)
70. Джу Шанри. Предварительное исследование художественных характеристик корейских народных песен // Искусство Внутренней Монголии, 2007 (№2). С. 40-41. 鞠善日. "朝鲜族民歌艺术特征初探." 内蒙古艺术 2007年 №2期: 40-41页。
71. Ду Иньцзяо. Базовый курс игры на саксофоне. Пекинское ежедневное издательство. 2004. – 196с. 杜银蛟. 萨克斯管基础教程[M]. 北京日报出版社. 2004年. – 196页。
72. Ду Яксюн. Краткий анализ музыкальной системы китайской народной музыки / Яксюн Ду, Тонг Ван – Шанхай: Издательство «Шанхайское музыкальное», 2006 (1) – 345с. 杜亚雄,王同.中国民族民间音乐教程[M].上海音乐出版社, 2006.年 – 345页。
73. Ду Яксюн, Чен Джинг. Китайская народная музыка / Яксюн Ду, Джинг Чен – Пекин: Издательство «Силин Иньше», 2009. – 386с. 杜亚雄, 陈景娥. 中国民族音乐[M]. 西泠印社出版社, 2009年 – 386页。
74. Дэн Гуанхуа. Китайская народная музыка / Гуанхуа Дэн – Издательство высшего образования, 2011. – 337 с. 邓光华. 中国民族音乐及作品鉴赏[M]. 高等教育出版社, 2011年 – 337页。
75. Дэн Юэ. Структурный анализ музыкальной формы «Китайской рапсодии № 3» // Юэ Дэн, Гуйсюн Линь, Аньлунь Хуан. – Пекин: Популярная литература, 2013 (8). С. 159-161. 邓越, 林贵雄. 黄安伦《中国畅想曲第二号》的曲式结构分析[J]. 大众文艺: 学术版, 2013年№8期: 159-161页。

76. Жун Вэйму. История Народно-освободительной армии Китая / Вэйму Жун – Пекин: Издательство «Общественные науки», 2012. – 341 с. 现代史,通俗读物. 中国人民解放军史话[J]. 社会科学文献出版社, 2012年 – 341页。
77. Запись Baidu. Ян Синьмин (профессор кафедры композиции, композитор) [электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://baike.baidu.com/item/杨新民/3512975?fr=ge_alala \(baidu.com\)](https://baike.baidu.com/item/杨新民/3512975?fr=ge_alala (baidu.com) (дата обращения: 31.05.2022) 杨新民 (作曲系教授、作曲家) // 百度词条 . URL: <a href=) 浏览日期: 31.05.2022。
78. Интервью с Инь Чжифа. (名家访谈录尹志发) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://v.qq.com/x/page/g05242epq8x.html> (дата обращения – 10.07.2017).
79. Ётало Кальвёно. Зачем читать классику / Кальвино Итало – Пекин: Издательство «Илинь», 2006(320). – 320 с. 卡尔维诺. 为什么读经典(卡尔维诺作品)[M]. 译林出版社 (南京), 2006年 – 320页。
80. Кан Ялин, Ли Кун. Китайская народная музыка // Китайское музыкальное образование. 2005 (5) – С. 16-19. 亢雅琳. 中国民族民间音乐[J]. 中国音乐教育, 2005年: 16-19页。
81. Кеннеди Майкл. Оксфордский краткий музыкальный словарь (Четвертое издание) / Майкл Кеннеди – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2020. 迈克尔·肯尼迪. 牛津简明音乐辞典(第四版)[M]. 人民音乐出版社, 2020年。
82. Комитет «Музыкальная энциклопедия» Центральной консерватории. Музыкальная энциклопедия / Пекин: Издательство «Энциклопедия Китайского», 2014 (1). – 284 с. 中央音乐学院《音乐百科全书》委员会. 音乐百科全书[M]. 北京:中国大百科全书出版社, 2014 (1版) – 284页。

83. Ларри Тиль. Искусство исполнения на саксофоне / Тиль Л. – Пекин: Издательство «Нью Уорлд», 1991. – 144 с. 蒂尔. 萨克管演奏艺术[M]. 新世界出版社, 1991年 – 144页。
84. Ли Джити, изд. Структура Китайская музыка / Джити Ли – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2004. – 587с. 李吉提编. 中国音乐结构[M]. 中央音乐学院出版社, 2004年 – 587页。
85. Ли Инхай. Обзор этнической пентатонической тональности // Китайская музыка, 1981(№1): – С. 2–6. 黎英海. 民族五声性调式概述[J]. 中国音乐, 1981年№1期: 2-6页。
86. Ли Овод. Анализ музыкальных композиций / Овод Ли – Чунцин: Издательство Юго-Западного нормального университета, 2007. – 388с. 李虹. 音乐作品曲式分析[M]. 西南师范大学出版社, 2007年 – 388页。
87. Ли Пэнфэй. Влияние художественной ценности саксофона на традиционную китайскую культуру // Журнал Университета Эчжоу, 2017. 24 (№6) – С.54-55. 李鹏飞. 萨克斯艺术价值对我国传统文化的影响[J]. 鄂州大学学报, 2017年, №6期: 54-55页。
88. Ли, С. Исследование истории, структуры и применения саксофона / С. Ли // журнал Музыкальные инструменты. – 2016. – №12. – С. 35-37. 李响. 萨克斯管的历史,结构及应用研究(中)[J]. 乐器, 2016年№12期: 35-37页。
89. Ли, С. Исследование по истории, структуре и применению саксофона (часть 1) / С. Ли // журнал Музыкальные инструменты. – 2016. – №12. – С. 3-6. 李响. 萨克斯管的历史,结构及应用研究(上)[J]. 乐器, 2016年№12期:3-6页。
90. Ли Хангао. Квартет саксофонистов "Создание глаз солнечной птицы" Исследование // Журнал Тяньцзиньской консерватории музыки, 2017 (№1) – С. 119-128. 李含韬. 萨克斯管四重奏《创造太阳鸟的眼》研究[J]. 天津音乐学院学报, 2017, №1期:119-128页。

91. Ли Чжиюань. 48 упражнений для саксофона Филины / Чжиюань Ли – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015. – 51с. 李志远. 菲林 48 首萨克斯管练习曲[M]. 人民音乐出版社, 2015 年 – 51 页。
92. Ли Чжэньхуа. Основы музыкального анализа и композиции / Чжэньхуа Ли – Тяньцзинь: Литературное издательство «Байлихуа», 2013. – 591с. 李贞华. 音乐分析与创作基础教程[M]. 百花文艺出版社, 2013 年 – 591 页。
93. Ли, Ю. О позиционировании и развитии саксофона в современной инструментальной музыкальной системе / Ю. Ли // Чэнду: Исследование музыки. –2007. №2– С. 4–7. 李雨生. 论萨克斯管在现代器乐体系中的定位和发展[J]. 音乐探索, 2007 年№2 期: 4-7 页。
94. Ло Цинь. Социальное и культурное значение танцевальных залов Шанхая, поп-музыки и джаза в 1930-е годы // Исследование искусства. 2009(№4). 60-69с. 洛秦. “海派”音乐文化中的“媚俗”与“时尚”——20 世纪 30 年代前后的上海歌舞厅、流行音乐与爵士的社会文化意义[J]. 艺术探索. 2009 年 №4 期: 60-69 页。
95. Лу Бувэй, Чэнь Цию. Вычитка и перевод "Лу Ши Чун Цю" / Бувэй Л. – Шанхай: Издательство «Шанхайское издательство древних книг», 2002. – С. 320-321. 吕不韦. 吕氏春秋新校释.上册[M]. 上海古籍出版社, 2002: 320-321 页。
96. Лу Ян. Говоря о художественном выражении саксофона в электронной музыке - на примере "Bashan Night Rain" // Symphony: Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2020, №39(1) – С. 131-138. 姜洋. 浅谈萨克斯管在电子音乐中的艺术表现力--以《巴山夜雨》为例[J]. 交响: 西安音乐学院学报, 2020 年№39 期:131-138 页。
97. Лю Синьсинь. История западной музыки Харбина / Синьсинь Лю, Сюэцин Лю. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. 158 с. 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史[M]. 人民音乐出版社, 2002 年。

98. Лю, Х. Объедините три набора этюдов, чтобы рассказать о техническом обучении игре на саксофоне. Магистерская диссертация, Шанхайская консерватория, Шанхай: 2011. – С. 15-23. 刘辉. 结合三套练习曲谈萨克斯管的技术训练[D]. 上海音乐学院 (上海), 2011年: 15-23页。
99. Лю Цзин. Развитие и влияние маньжурского императорского оркестра // Вестник Шэньчжоу. Шэньчжоу, 2012. №18. С.16-17. 刘婧. 伪满宫内府乐队的发展及影响[J]. 神州, 2012年 18期(6X): 16-17页。
100. Лю Циньвэнь. О наследовании и инновациях Национальной оркестровой музыки "Танцевальная музыка Яо" в вокальной и инструментальной музыке // Голос Желтой реки, 2016 (14). – С. 6-8. 刘勤雯. 论民族管弦乐《瑶族舞曲》在声乐和器乐中的传承与创新[J]. 黄河之声, 2016年 6-8页。
101. Лю Юань. Начальное исследование музыкальных коллективов Харбина, созданных под влиянием российской музыкальной культуры в начале XX века // Музыка Северного Китая. Пекин, 2014. №16. С.6-6. 刘媛. 20世纪早期俄罗斯音乐文化影响下成立的哈尔滨音乐团体初探[J]. 北方音乐, 2014年, №16期: 6-6页。
102. Лян Лэй. Задавая вопросы через музыку // Народная музыка: комментарии, Пекин. 2000(№12) – С. 11-12. 梁雷. 借音乐提问[J]. 人民音乐: 评论, 2000年, №12期: 11-12页。
103. Лян Маочунь, Мин Янь. История китайской современной музыки (1949-2000) / Маочунь Лян, Янь Мин – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. – 713 с. 梁茂春, 明言. 中国近现代音乐史(1949-2000)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008年 – 713页。
104. Макс Джозеф. Оценка западной музыки / Джозеф. Д. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1987. – 668 с. 马克斯. 约瑟夫. 西方音乐欣赏[M]. 人民音乐出版社, 1987年 – 668页。
105. Музыкальная экзаменационная комиссия Китайской ассоциации музыкантов, Общество духовой музыки Китайской ассоциации музыкантов.

Произведения для саксофона (третий выпуск). – Пекин: Издательство Столичного педагогического университета, 2006. – 307с. 中国音乐家协会音乐考级委员会,中国音乐家协会管乐学会组.萨克斯演奏作品集(第三套)[M].首都师范大学出版社(北京),2006年 – 307页。

106. Парк, Ч. Обзор трех истоков западных духовых инструментов - саксофона / Ч. Парк // журнал Музыкальные инструменты. – 2008. №8. – С. 22-24. 朴长天. 概说西洋管乐器的起源之三——萨克斯[J]. 乐器, 2008年, №8期: 22-24页。
107. Первое исполнение саксофонного произведения в истории Китайского государственного симфонического оркестра [электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.cnbrass.com/news/m/1237\(cnbrass.com\)](https://www.cnbrass.com/news/m/1237(cnbrass.com)) (дата обращения: 30.08.2019). 中华管乐网. 中国国家交响乐史上首次演奏萨克斯管协奏曲 [EB/OL] [https://www.cnbrass.com/news/m/1237\(cnbrass.com\)](https://www.cnbrass.com/news/m/1237(cnbrass.com)). 浏览日期: 2013-12-09. <https://www.cnbrass.com/news/m/1237>
108. Под редакцией Се Цзиньци, Сборник классических саксофонов, том II / Цзиньци Се – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002. – 178с. 谢进岐编.萨克斯管经典名曲集第二册[M].北京,中国青年出版社, 2002年 – 178页。
109. Поэзия Цзе Сюэ. История Маньчжурской железной дороги / Поэзия Цзе Сюэ – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 1987 – 1606с. 解学诗. 满铁史资料[M]. 中华书局, 1987年 – 1606页。
110. Поэзия Цзе Сюэ. Новая история марионеточной Маньчжурии / Поэзия Цзе Сюэ – Пекин: Народное Издательство, 2008 – 857с. 解学诗. 伪满洲国史新编[M]. 人民出版社, 2008年 – 857页。

111. Произведение Хуан Аньлуня «Китайская рапсодия №3» op.46 (黄安伦作品萨克斯与乐队《中国畅想曲第三号》op.46) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.windtune.com/topic?t=57dd372a3a8da> (дата обращения – 18.06.2019)
112. Пэй Жухэ. Цзинь Хуайцзу и китайский джаз XX века. Магистерская диссертация. Академия художеств Цзилинь, Цзилинь: 2019. – 50 с. 裴儒鹤. 金怀祖与二十世纪中国爵士乐. 硕士学位论文. 吉林艺术学院. 吉林: 2019年 – 50页。
113. Пэн Чжиминь. Курс анализа новых музыкальных произведений / Чжиминь Пэн – Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2004. – 828с. 彭志敏. 新音乐作品分析教程[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2004年 – 828页。
114. Редакционный комитет Музыкальной энциклопедии Центральной консерватории. Энциклопедия музыки. – Пекин: Энциклопедия Китайского издательства, 2014(1), – 284с. 中央音乐学院《音乐百科全书》编辑委员会. 音乐百科全书[M]. 中国大百科全书出版社, 2014年 – 284页。
115. Ренате, К. Основы физиологии и психологии исполнительского искусства / К. Ренате. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. – 136 с. 雷娜特·克洛佩尔. 演奏艺术的生理心理学津要[M]. 上海音乐出版社 (上海), 2009年 – 136页。
116. Ричард И. Саксофон / И. Ричард. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2007. – 248 с. 理查德·英厄姆, 英厄姆, 任达敏. 萨克斯管[M]. 人民音乐出版社 (北京), 2007年 – 248页。
117. Синь, С. Оценка знаменитой пьесы для флейты «Венецианский карнавал» / С. Синь – Аньхой: Журнал Аньхойского педагогического университета: Издание по гуманитарным и социальным наукам. – 1994. – №2. – С. 213-219. 辛祥利. 长笛名曲《威尼斯狂欢节》赏析[J]. 安徽师范大学学报:人文社会科学版 (芜湖), 1994年, №2期: 213-219页。

118. Способин И. Самоучитель гармонии / И. Способин – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. – 435с. 伊·杜波夫斯基等合. 和声学教程. 增订重译本[M]. 人民音乐出版社, 2008年 – 435页。
119. Сун Иин. Исследование создания и исполнения фортепианной музыки Хуан Аньлуня. Магистерская диссертация, Цзилинь: Северо-восточный педагогический университет, 2007. – 27 с. 宋奕莹. 黄安伦钢琴音乐创作与演奏研究[D]. 东北师范大学, 2007年 – 27页。
120. Сюй Ян. Анализ «Китайской рапсодии № 3, Op.46» современного китайского композитора Хуан Аньлуна / Ян С. – Шаньдун: Издательство «Шаньдунский университет», 2006. – 37 с. 徐阳. 浅析中国当代作曲家黄安伦作品之《中国畅想曲第三号》OP.46[D]. 山东大学, 2006年 – 37页。
121. Сюй Ян. Об эмоциональном выражении в вокальном музыкальном пении — на примере «Ночи на пастбище» // Литературное образование: Medium, 2013(5) – С. 111-112. 许扬. 浅谈声乐演唱中的情感表达——以《草原之夜》为例[J]. 文学教育: 中, 2013年: 111-112页。
122. Тан Цзюньцяо. Энциклопедия китайских народных инструментов, Флейта / Цзюньцяо Тан – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014. – 102с. 唐俊乔. 中国民族乐器小百科, 笛子[M]. 上海音乐出版社, 2014年 – 102页。
123. Ту Чаофэн. Исследование преподавания саксофона в колледжах и университетах // Популярные песни, 2017. – С. 147-148. 涂朝锋. 关于高校萨克斯管教学的研究[J]. 通俗歌曲, 2017年: 147-148页。
124. У Цзюцян. Анализ композиции и произведений / Цзюцян У. – Пекин: Народной музыки издательство, 2003. – 408с. 吴祖强. 曲式与作品分析 (第二版)[M]. 人民音乐出版社, 2003年 – 408页。
125. Фэн Цзэюй. О создании и исполнении современного произведения «Медуза» для квартета саксофонов. Магистерская диссертация, Сычуаньская

- консерватория музыки. 2016. – С. 34. 冯泽宇. 论萨克斯管四重奏当代作品《水母》的创作与演奏 [D]. 四川音乐学院, 2016 年 – 34 页。
126. Хуан Аньлунь. Избранные фортепианные произведения Хуан Аньлуна / Аньлунь Хуан – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. – 287с. 黄安伦. 黄安伦钢琴作品选集 [M]. 上海音乐出版社, 2006 年 – 287 页。
127. Хань Гохуан. Импорт западной музыки в эпоху поздней династии Цин и ранней Китайской Республики // Китайская музыка. Пекин, 1990. №03. С.7-8. 韩国璜. 清末民初西乐的输入 [J]. 中国音乐, 1990 年, №03 期:7-8 页。
128. Хуан Гуань. Распространение и современное исследование музыки российских эмигрантов провинции Хэйлунцзян / Гуань Хуан – Циндао: Издательство Циндаоского университета, 2011. 132с. 黄冠. 黑龙江省俄罗斯移民音乐的传播与现状调查 [D]. 青岛大学, 2011 年 – 132 页。
129. Хуан Ци. Лунный дворец вернул прекрасную этническую музыку // China Aerospace. 2007. №12. – С. 4-5. 黄琦. 月宫传回动听的民族乐曲 [J]. 中国航天, 2007 年, №12 期: 4-5 页。
130. Хун Пань. Обзор военной музыки старого общества // Вестник Нанкинского института искусств, 1983. №4. – С.60-65. 洪潘. 旧社会军乐回顾 [J]. 南京艺术学院学报: 美术与设计, 1983 年, №4 期:60-65 页。
131. Цай Ляньюй. Западная музыкальная культура / Ляньюй Цай – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1999. – 478с. 蔡良玉. 西方音乐文化 [M]. 人民音乐出版社, 1999 年 – 478 页。
132. Цзинь Тяньши. Обсуждение узорной композиции золотых украшений Чэнду Цзиньша, бога Солнца, птицы // Популярная литература и искусство: академическое издание, 2019. (№18) – С. 150-151. 金天石. 浅议成都金沙太阳神鸟金饰的图案构成 [J]. 大众文艺: 学术版, 2019 年, №18 期: 150-151 页。
133. Цзэн Сяоя. Обсуждение: Пространственное сознание традиционной китайской живописи. Магистерская диссертация, Сямэньский университет,

- Сямэнь: 2009. – 21с. 曾晓霞. 试论:中国传统绘画的空间意识[D]. 厦门大学.2009年 – 21页。
134. Цзяо Цзюинь. Исследование особенностей китайского оперного искусства // Драматическое искусство. 1979. – С. 27-41. 焦菊隐. 中国戏曲艺术特征的探索[J]. 戏剧艺术, 1979年(Z1): 27-41页。
135. Цю Дэнчэн. О поклонении Богу Солнца в культуре Саньсиндуй // Сычуаньские культурные реликвии, 2001. (№2) – С. 17-21. 邱登成. 三星堆文化太阳神崇拜浅说[J]. 四川文物, 2001年, №2期:17-21页。
136. Цзян Доу. О взаимосвязи между тремя ритмическими системами и традиционным исполнением на шестидырочной бамбуковой флейте. Магистерская диссертация, Китайская музыкальная консерватория, Пекин: 2020. – 69с. 姜舫.论三种律制与传统六孔竹笛演奏的关系[硕士学位论文][D].中国音乐学院, 2020年 – 69页。
137. Цянь Р.К., Цянь Ю.П. Учебник по анализу музыкального произведения / Цянь Р.К., Цянь Ю.П. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 590с. 钱仁康,钱亦平.音乐作品分析教程[M]. 上海音乐出版社,2007年 – 590页。
138. Цянь Тун. Подъем и распространение джазовой музыки в Шанхае в начале XX века / Тун Цянь // Дискуссии о литературе и искусстве. – 2015. - №3. – С. 196-200. 钱彤. 20世纪早期爵士乐在上海的兴起与传播[J]. 文艺争鸣№3期, 2015年(3): 196-200页。
139. Цяо Сыюй. Об интеграции разума и чувств в создании музыки. Магистерская диссертация. Цзилиньская академия искусств, Цзилинь: 2021. – 59с. 乔思羽.论音乐创造中理性与感性的融合[硕士学位论文][D].吉林艺术学院,2021年 – 59页。

140. Чарльз Розен, перевод Ян Янди. Классический стиль / Розен Чарльз – Шанхай: Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2016. – 712 с. 查尔斯·罗森著, 杨燕迪译. 古典风格[M]. 华东师范大学出版社, 2016年 – 712页。
141. Чен, Д. Введение в западные духовые инструменты / Д. Чен – Хэфэй: Издательство литературы и искусства Аньхой, 2012. – №12. – С. 25-28. 陈建华. 西方管乐器概论[M]. 安徽文艺出版社, 2012年, №12期: 25-28页。
142. Чжан Айминь. Введение в китайскую народную музыку / Айминь Чжан – Ланьчжоу: Народное издательство Ганьсу, 2010. – 337 с. 张爱民. 中国民族民间音乐概论[M]. 甘肃人民出版社, 2010年 – 337页。
143. Чжан Дэйк. Новые примечания к полной версии "Исторических записей". III / Дэйк Ч. Сиань: Издательство «Санцин»». – 1990. – С. 555. – 2250 с. 张大可. 史记全本新注. 三[M]. 三秦出版社, 1990年 – 2250页。
144. Чжан И. Исследование музыкального творчества Лян Ляя. Аспирантская диссертация, Шанхайская консерватория музыки, Шанхай: 2020. – 137с. 张懿. 梁雷音乐创作研究[D]. 上海音乐学院, 2020年 – 137页。
145. Чжан С. Некоторые проблемы национальной традиционной музыки // Китайская музыка. – 1984. – №4. – С. 6-7. 张肖虎. 民族传统音乐的一些问题[J]. 中国音乐, 1984年 №4期: 6-7页。
146. Чжан Фусан. Поклонение солнцу и чужие глаза — Из раскопок бронзовой посуды Саньсиндуй в Гуанхане // Национальное исследование искусства, 2005. (№4) – С. 38-46. 张福三. 太阳崇拜与异形眼睛——从广汉三星堆青铜器发掘说起[J]. 民族艺术研究, 2005年 №4期: 38-46页。
147. Чжан Ц. Словарь китайского и зарубежного фольклора / Чжан Ц – Ханчжоу: Народное издательство Чжэцзян. – 1991. – 641с. 张紫晨. 中外民俗学词典[M]. 浙江人民出版社, 1991年 – 641页。

148. Чжан Цянь. Учебник по музыкальной эстетике / Цянь Чжан – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. – 190с. 张前.音乐美学教程[M].上海音乐出版社, 2002年 – 190页。
149. Чжан Чжаоин. Краткое введение в методы и характеристики Наньиньского исследования г-на Вана Яохуа // Фуцзяньский форум (Образовательное издание социальных наук), 2007, 000(0S1). – С. 96-97.张兆颖. 王耀华先生南音研究的方法及特点述略[J]. 福建论坛(社科教育版), 2007年, 000(0S1版): 96-97页。
150. Чжао Сыюань. Возрождение и творческое развитие хэбэйских мелодий в новый период истории Китая / Сыюань Чжао. // Голос Желтой реки, 2017 (№19). – С. 119-121. 赵思远. 新时期河北吹歌的再生性传承与创新性发展. 黄河之声. 2017年, №19期: 119-121页。
151. Чжао Юэ. О взаимосвязи между современной китайской музыкой кводди и музыкой куньцю: анализ исполнительских характеристик кводди и некоторых произведений кводди. Магистерская диссертация, Нанкинский нормальный университет, Нанкин: 2013. – 26с. 赵越. 论当代中国曲笛音乐与昆曲音乐的关系——基于曲笛的演奏特点及部分曲笛作品的分析[D]. 南京师范大学, 2013年 – 26页。
152. Чжоу Цинь. Музыкальный анализ композиции «Сто птиц чествуют Феникса» // Цинь Ч, Цзяньчжун В. – Пекин: Издательство «Китайская музыка», 2006 (2). – 215 с. 周琴. 王建中《百鸟朝凤》音乐分析[M]. 中国音乐出版社, 2006年 – 215页。
153. Чжэ Ч. Народная музыка и фольклорное искусство // Китайская музыка. – 1988. – 3. – С. 3–5. 柘植元一, 王北成. 民俗音乐与民俗艺能[J]. 中国音乐, 1988年(3): 3-5页。
154. Чжэн Цзюсинь. История развития саксофона в современном Чанчуне. Чанчунь. Магистерская диссертация. Издательство Цзилиньский институт

- искусств, Цзилинь: 2012 – 27с. 郑九欣. 近代长春萨克斯管发展史[D]. 吉林艺术学院. 2012 – 27 页。
155. Чэнь Сы. Исследование развития музыки в трех восточных провинциях во времена Маньчжоу-го / Чэнь Сы // Искусство и наука. 2015. №7. – С. 37-37. 陈思. 伪满洲国时期东三省地区音乐发展研究[J]. 艺术科技, 2015 年, 7 期: 37-37 页。
156. Чэнь, Ц. Руководство по духовому инструменту / Ц. Чэнь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 163 с. 陈建华. 管乐器手册 [M]. 上海音乐出版社 (上海), 2001 年 – 163 页。
157. Чэнь Цзяньго. О стилевых особенностях китайской народной музыки // Журнал Университета Линьи. 2002. (№1) – С. 140-142. 陈建国. 论中国民族音乐的风格特征[J]. 临沂师范学院学报, 2002 年, №1 期: 140-142 页。
158. Чэнь Цзяньхуа. Западное искусствознание /Цзяньхуа Чэнь – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2011. – 216 с. 陈建华. 西方管乐艺术论稿[M]. 中央音乐学院出版社, 2011 年 – 216 页。
159. Чэнь Чэнь. Филиппинские музыканты старого Шанхая / Чэнь Чэнь // Китайская музыка. Пекин, 2014. № 3. С.113 – 115. 陈晨. 上海最早的菲律宾乐人[J]. 中国音乐, 2014 年, №3 期: 113-115 页。
160. Ша Ен. Исследование саксофона, основанное на китайском национальном музыкальном стиле // Северная музыка, 2018. №38(19). – С. 45-45. 沙勇. 基于中国民族音乐风格萨克斯管的研究[J]. 北方音乐, 2018 年, №38 期: 45-45 页。
161. Шанхайская консерватория музыки. Этномузыковедение. Музыка и этничность / – Шанхай: Издательство «Шанхайская консерватория», 1984. – 307с. 上海音乐学院音乐研究所. 民族音乐学(比较音乐学)译丛 音乐与民族[M]. 1984 年 – 307 页。

162. Ю Ренхао. Введение в музыковедение / Ренхао Ю – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. – 365с. 俞人豪.音乐学概论[M].人民音乐出版社, 2004年 – 365页。
163. Ю Руньян. Всеобщая история западной музыки / Руньян Ю – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2016. – 430с. 于润洋.西方音乐通史[M].上海音乐出版社,2016年 – 430页。
164. Юй Ж. Вопросы и ответы по базовым знаниям музыковедения / Юй Ж. – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2006. – 17 с. 俞人豪. 音乐学基础知识问答-修订版[M]. 中央音乐学院出版社, 2006年– 17页。
165. Юэ Шэн. Китайский словарь музыкальных инструментов / Юэ Шэн – Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2015. – 809с. 乐声. 中华乐器大典[M]. 文化艺术出版社, 2015年 – 809页。
166. Яксюн Д. Несколько вопросов об этномузыкологии // Китайская музыка . 1987. – 3. – С. 3–4. 杜亚雄. 对"中国音乐学"问题的几个疑问[J]. 中国音乐, 1987年, №3期: 3-4页。
167. Янь Линьхун. Базовый курс по ритмологии / Линьхун Янь – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2013. – 170с. 阎林红. 律学基础教程[M]. 中央音乐学院出版社, 2013.

Приложение. Фотоматериалы и иллюстрации

Филиппинские музыканты в Китае. Конец 1930-х.





Харбин. Школа им.А.К. Глазунова



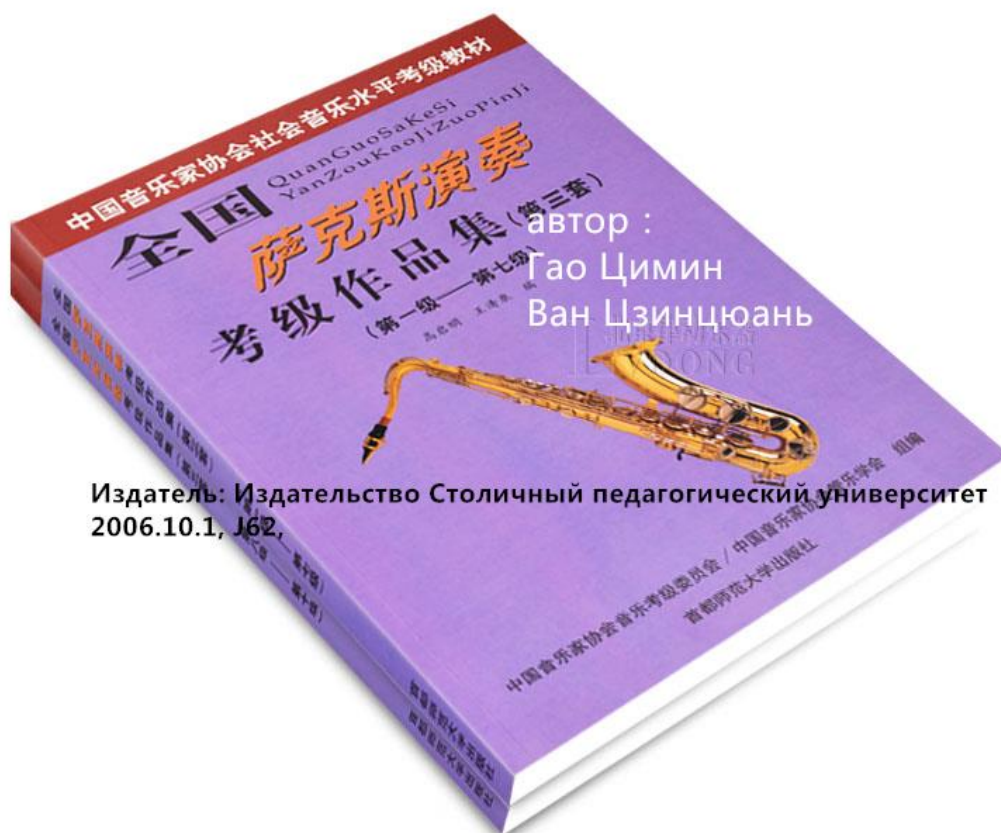
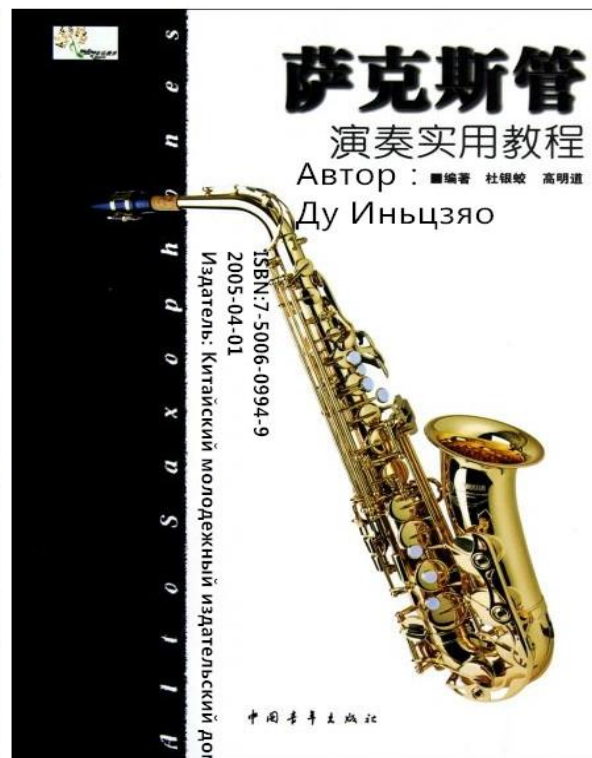
Первый джазовый оркестр в Харбине



Музыкальный город-Харбин



Учебники игры на саксофоне, изданные в начале 21 века



Издатель: Издательство Столичный педагогический университет
2006.10.1, 162,

Пьесы «Цветы жасмина» и «Возвращение домой»

茉莉花
(高音sax独奏)

肯尼基演奏

♩ = 50

回家

(高音sax独奏)

肯尼基曲

哆来咪曲谱网 ♩ = 80

Китайские дети и студенты изучают саксофон



