

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА»

*На правах рукописи*

**Цзян Вэйшань**

**СТИЛЬ В ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ  
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ  
В АСПЕКТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ**

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

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения,  
доцент Мозгот  
Светлана Анатольевна

Санкт-Петербург

2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
 <b>ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КАТЕГОРИИ «СТИЛЬ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ</b>	
1. 1. Ведущие направления исследования категории «стиль» в аспекте композиторской и исполнительской деятельности музыканта.....	19
1. 2. Интерпретация как форма выражения рефлексии музыканта в исполнительской деятельности.....	35
 <b>ГЛАВА II. РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРИЗНАКОВ «СТИЛЯ ЭПОХИ» В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРА XVIII–XIX ВЕКОВ</b>	
2. 1. Проблема «стилевой множественности» в интерпретации произведений эпохи барокко и композиторов мангеймской школы.....	58
2. 2. Процессы театрализации и индивидуализации в интерпретации классико-романтического флейтового репертуара: pro at contra.....	90
 <b>ГЛАВА III. СТИЛЕВАЯ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ КОМПОЗИТОРОВ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА</b>	
3. 1. Ведущие направления композиторского творчества в музыке для флейты XX – первой четверти XXI века.....	120
3. 2. Специфика стилового синтеза в творчестве современных китайских композиторов .....	142
<b>Заключение.....</b>	<b>158</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>171</b>
<b>Приложение. Нотные примеры .....</b>	<b>206</b>

## Введение

**Актуальность исследования** обусловлена тем, что музыкант-исполнитель сталкивается со множеством вопросов, касающихся интерпретации произведений, среди которых один из немаловажных – их стилевое решение. От найденного музыкантом способа исполнения зависит во многом его профессиональная репутация, успех у слушателя и возможность сохранения его идеи музыкальной интерпретации в истории исполнительского и шире, музыкального искусства.

Проблемы исследования категории «стиль» сложны в виду масштаба и разнообразия ее толкований. У разных исследователей «стиль» понимается как совокупность музыкально-выразительных средств композитора, творческого направления, вплоть до более объемных явлений музыкального искусства и самых широких культурно-духовных основ художественного содержания<sup>1</sup>, включая магию «коллективного бессознательного»<sup>2</sup>.

Решение проблем стилевой интерпретации приобрело особую актуальность в эпоху «стилевого плюрализма»<sup>3</sup>, когда из-за обилия стилевых расслоений в художественной культуре сдвигаются и нормы исполнительской интерпретации, создавая ряд проблем межкультурной коммуникации в музыкальной среде. Суть их связана со свободой интерпретации, при которой произведение, принадлежащее одной культурной эпохе и традиции, получает свое новое бытие в рамках иной, более современной исполнительской «редакции».

---

<sup>1</sup> Шевляков Е.Г. Стиль как динамичная система отношений // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. Ростов-на-Дону: РГК, 1994. С. 24.

<sup>2</sup>Приведено по изданию: Сыров В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону: РГК, 1994. С. 53.

<sup>3</sup> Термин М.Г. Арановского. Подробнее: Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. С. 154.

В обозначенном контексте К. В. Зенкин формулирует проблему, значимую для современного исполнительского искусства: «Факт множественности интерпретаций музыкальных текстов и, как следствие, наличие различных способов интонирования одного и того же текста (иными словами, его смысловое варьирование) ставит вопрос о границах смысла конкретного текста. Предположение об отсутствии таких границ было бы равнозначным признанию возможности бесконечных, неограниченных смысловых модификаций текста, что означало бы равное допущение любых смыслов – то есть, в конечном счете, его бессмысленность»<sup>4</sup>. Представляется, что границами в поисках исполнительского толкования произведения выступают стилевые принципы и закономерности, которые служат константами, организующими онтологию смысловых инвариантов музыкально-художественного (звукового) текста. Сложность понимания таких констант объясняется многомерностью категории «стиль» и выявлением того, какие стилевые характеристики (эпохи, национальной школы, творческого направления, индивидуального стиля) оказывают системообразующее действие в рамках конкретного музыкального опуса.

Проблема усложняется, когда музыкант сталкивается с сочинениями, написанными на стыке эпох, содержащие традиционные признаки «старого» стиля и ряд новых приемов, создавая необходимость выбора, в каком стиле исполнять произведение. Ситуация усугубляется в произведениях, где воспроизводится «стиль в стиле» и сложной, щепетильной работой исполнителя с выстраиванием концепции произведения при помощи выбора толкования тона, средств выразительности, музыкальной интонации, «решения» образного ряда; в создании «ссылок» на другие тексты при помощи музыкальных цитат или созданием стилизованных аллюзий в опусах-посвящениях, опусах *in memoriam*.

---

<sup>4</sup> Зенкин К. В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 122.

Выбор единой трактовки произведения особенно важен в камерно-инструментальных и симфонических произведениях, подразумевающих общее исполнительское «видение» композиции.

Кроме того, также возникает проблема воздействия исполнительского стиля на композиторский при интерпретации, что актуализирует вопросы предпочтительности той или иной трактовки: «точной», как зафиксировано в нотном тексте или более «свободной», в рамках исполнительских средств выразительности. Тем самым музыкант попадает в прокрустово ложе, в котором по тонкому наблюдению К. В. Зенкина «...от исполнителя требуется, с одной стороны, передать “идею”, “характер” произведения и замысел автора, а с другой, внести в исполнение собственное творческое видение, без чего исполнение вообще не квалифицируется как художественное и профессиональное»<sup>5</sup>. В вокальной музыке проблема ужесточается связью со словом и необходимостью выбора, что первично, слово или, наоборот, музыка. Закономерно вспоминается «война» глюккистов и пиччинистов, сравнение «инструментальной» и «вокальной» оперы Р. Вагнера и Дж. Верди, явлений стилевого взаимодействия в инструментальном, хоровом театре в музыкальной практике XX – начала XXI века. Все отмеченные явления до сих пор входят в широкое дискуссионное поле о путях развития музыкального искусства в современной музыкальной науке.

Приведенные примеры показывают существование множества вопросов, касающихся проблем стиля и интерпретации. К таковым отнесем: соотношение традиций и новаторства в контексте стиля эпохи; толкование одного и того же произведения разными исполнителями в аспекте актуальных для исторического времени бытия произведения стилевых констант; подмену приемов и способов одного исполнительского стиля другим; наделение знаков музыкального словаря эпохи (барокко,

---

<sup>5</sup> Зенкин К. В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 128.

классической, романтической и других эпох) семантикой иного, более позднего стиля<sup>6</sup>; редукции жанрово-стилевых признаков произведения одной эпохи иными жанрово-стилевыми элементами (например, трансформация элементов барочного концерта в жанр этюда, представленного в виде виртуозно-технического упражнения); соотношение индивидуального стиля композитора и уникальной интерпретации исполнителя; выяснение степени влияния стиля композитора на музыканта-интерпретатора; существование произведения в контексте иного времени и иной национальной культуры и сохранения их признаков в другой культуре и исполнительской традиции и множество других проблем.

Актуальность темы исследования обусловлена и неослабевающим интересом исполнителей к выразительным и техническим возможностям поперечной западноевропейской флейты, начавшимся с ее появления в Китае в XVII веке с приездом первых миссионеров<sup>7</sup>, и продолжающимся по сей день. Сформировавшееся искусство игры на национальных флейтах – «сяо», «ди» и других разновидностях стало толчком к запуску сложных процессов популяризации и обучения игре на западноевропейской флейте, которые заметно активизировались с введением реформ и провозглашения политики открытости в 1978 году. В этот период творческая интеллигенция Китая стала активно осваивать и включать элементы мировой культуры в музыкальное искусство и образование страны, что определило необходимость знания и верного воспроизведения признаков различных стилей. В то же время существующие тенденции глобализации высветили насущные вопросы сохранения своего национально-

---

<sup>6</sup>Для начинающих музыкантов распространенной ошибкой является исполнение клавирных произведений Баха с педалью, использование излишней педализации в прелюдиях Шостаковича и «превращение» его стиля, тем самым, в шопеновский; применение романтических приемов исполнения при интерпретации барочной музыки или произведений импрессионистов и многое другое.

<sup>7</sup>Musical instruments. Beijing: Folk Music Publishing House, 2008. P. 287.

специфического, аутентичного начала. Умение музыкантов ориентироваться в различных, в том числе и западноевропейских стилях, видится насущной проблемой развития современного искусства и образования в Китае, и исполнительской практики в целом.

Важность данного исследования для российского музыковедения определяется потребностью в обобщении способов композиторской работы с концептом «стиль» и выявлении путей рефлексии современных музыкантов-исполнителей, зафиксированных, в том числе, в их творческих интерпретациях.

### **Степень разработанности темы исследования**

Сложность изучения концепта «стиль», как отмечает М. К. Михайлов в монографии «Стиль в музыке», обусловлена несколькими факторами. Среди таковых: 1) постоянные историко-эволюционные изменения (ранние, зрелые, поздние формы существования стиля); 2) множественность проявлений отдельной стилевой системы; 3) постоянные перекрещивания между разными стилевыми уровнями (индивидуальным стилем, стилем направления, национальным стилем, стилем эпохи)<sup>8</sup>. Многоплановое бытие категории «стиль» в музыке также определяет проблему его критериев, в соответствии с которыми обосновывается правомерность художественно-творческого прочтения музыкального шедевра исполнителем.

Закономерно в таком контексте встает вопрос о значимости музыканта-исполнителя, либо выступающего в функции носителя различных «...композиционно-технологических нормативов, обслуживающих разнообразные стилевые “манеры”»<sup>9</sup>, либо музыканта-исполнителя – носителя «культурно-исторической памяти,

<sup>8</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 232–234.

<sup>9</sup>Климовицкий А. И. Слух композитора. Память культуры. СПб.: Н. И. Новиков, 2022. С. 82.

предполагающей активную рефлексию по отношению к наследию, его заинтересованное и пытлиное изучение»<sup>10</sup>.

Рефлексия (с лат. *reflexio* отражение) – размышление, полное сомнений, противоречий<sup>11</sup> отличает работу с этим понятием в философском дискурсе, охватывающим размышления о стиле Сократа, Платона, Аристотеля, И. Канта, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, А. Ф. Лосева, Ю. Б. Борева, В. П. Шестакова и других ученых.

Проблемы мышления и его психофизиологических основ раскрываются в рассмотрении когнитивных, эмоционально-ценностных, сознательных и бессознательных и других сторон творческого процесса Л. С. Выготским, С. Л. Рубинштейном, Р. С. Немовым, В. С. Кузиным, О. К. Тихомировым, Э. В. Сайко, К. Г. Юнгом и другими. Огромное дискуссионное поле, посвященное исследованию проблем мышления, постепенно дифференцируется в гуманитарной науке введением таких понятий как *художественное, музыкальное, стилевое* мышление. Тем не менее, несмотря на постепенное углубление научного дискурса до сих пор остается еще множество лакун в понимании этих сложных категорий, особенно в связи с воссозданием примет опеределнного стиля в исполнительской интерпретации.

По отношению к музыкальному искусству в разработку проблем музыкального мышления в ее взаимосвязи с другими психофизиологическими процессами, – восприятием, речью, воображением внесли свой вклад М. П. Блинова, М. Г. Арановский, М. Ш. Бонфельд, В. В. Медушевский, Д. К. Кирнарская, Г. П. Овсянкина, Г. М. Цыпин. Систематизация наблюдений ученых помогает выявить константные факторы стиля не только в композиторской, исполнительской рефлексии, но и слушательском восприятии.

---

<sup>10</sup>Климовицкий А. И. Слух композитора. Память культуры. СПб.: Н. И. Новиков, 2022. С. 82.

<sup>11</sup>Рефлексия // Словарь современных иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. С. 530.

Проблемы теории и истории стиля рассмотрены в трудах Б. В. Асафьева, О. И. Захаровой, В. Д. Конен, Т. Н. Ливановой, М. Н. Лобановой, Е. В. Назайкинского, Л. А. Мазеля, М. К. Михайлова, С. С. Скребкова, А. Н. Сохора, Е. А. Ручьевской, Л. П. Казанцевой и многих других ученых. Отдельным направлением исследований является индивидуальный стиль композитора, например, стиль Л. ван Бетховена основательно изучен В. О. Берковым, С. Э. Павчинским, А. И. Климовицким с точки зрения выразительности отдельных музыкальных средств и формообразования.

Формы музыкальных произведений в сочинениях XX века в контексте полистилистических влияний описывали Г. В. Григорьева, Т. С. Кюрегян, Р. Г. Шитикова, В.Н. Холопова и другие. Однако маркером инструментальной музыки первой четверти XXI века становится не только мастерское оперирование нормативами исторических стилей, но и смешение различных стилевых форм и моделей исполнений в одном произведении (авангардной «новейшей», народной и электроакустической музыки), что также требует поиска исследовательских подходов и методов, помогающих понять творческую цель и специфику стилевого синтеза, что раскрывается в работах Н. А. Горюхиной, Т. В. Карташовой, О. А. Осипенко, А. М. Понькиной, О. В. Шмаковой и других исследователей.

К настоящему времени накопились некоторые наработки, связанные с изучением стиля в творческой рефлексии музыканта. В большинстве трудов процессы исполнительской рефлексии рассматриваются в русле проблем художественной интерпретации. С позиции соотношения теории и практики строит свои наблюдения Н. П. Корыхалова, интерпретации стиля эпохи, соотношения содержания и формы, а также уникальности дирижерского прочтения нотного текста – Л. Г. Гинзбург. Эмоциональным и рациональным сторонам исполнительской интерпретации посвящают

свои работы В. Б. Блок и М. И. Дроздова. Отдельные эстетические установки выдающихся советских пианистов анализирует Г. М. Цыпин; смысловые стороны музыкальной интерпретации осмысливают М. М. Берлянчик, А. Н. Круглов; методологии исполнительского анализа посвящает свои размышления Ю. Н. Рагс.

Различные составляющие процесса рефлексии в композиторском и исполнительском творчестве раскрываются в трудах Г. М. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Г. П. Овсянкиной. Рефлексивность как сложное психическое свойство анализируется А. В. Карповым и О. В. Филатовой, в том числе в процессах самоосознания, самонаблюдения и самоанализа и коррекции деятельности музыканта-исполнителя – П. Н. Евтихиевым, М. А. Степановой, Т. И. Свитовой. Однако в силу множественных системных проявлений рефлексии в психической структуре личности, а также корреляций с различными внешними факторами в деятельности музыканта-исполнителя ее исследование может быть продолжено по множеству вопросов.

Теория исполнительства в аспекте стилевых различий рассматривается А. Д. Алексеевым, Н. П. Корыхаловой, Д. А. Рабиновичем, О. Ф. Шульпяковым и другими учеными. Идеи, представленные в трудах по барочному исполнительству С. Ганасси, С. Вирдунг, И. И. Кванца, развивают Н. А. Копчевский, Э. Бодки, А. Ньюман, Р. Дониингтон, Н. Арнонкур, Я. Бали, Б. Кёйкен. В них продолжается осмысление трактатов, связанных со спецификой понимания основ музыкальной интерпретации старинной музыки. Специфика исполнительства на деревянно-духовых инструментах конкретизируется в специальных исследованиях С. Я. Левиным, Б. А. Диковым, Ю. А. Усовым, В. В. Березиным, С. В. Розановым, в стилевом аспекте флейтового исполнительства – И. В. Висковой, В. П. Давыдовой, А. Я. Карпяком, В. А. Леоновым, И. А. Мутузкиным, И. В. Стачинской,

Ю. В. Шелудяковой. Однако осмысление новых тенденций в развитии исполнительского искусства оставляет широкое поле для дальнейших научных разработок категории «стиль».

Практика последних десятилетий показала стойкий интерес к понятию «стиль» в аспекте психолого-педагогических исследований, о чем свидетельствует появление диссертаций и монографических трудов А. И. Николаевой, Д. И. Гемаддиева, Т. И. Клочковой, А. В. Полякова, Л. А. Секретовой, А. И. Соловей, Д. В. Чиркиной и других<sup>12</sup>.

Новые вопросы возникают при включении компаративного подхода в попытке осмысления проблем освоения китайскими музыкантами западноевропейских инструментов. Современный вектор исследования категории стиль в китайской музыкальной науке представлен в социологическом, эстетическом и национально-этнографическом ключе, что отражают работы Тянь Цзиньнин, Тао Юйю, Цзэн Гуанчжэн, Ту Юйин, Ли Манью, Ду Ясюн, Фань Цзин, Ван Жуй. Проблемы развития искусства игры на флейте представлены в работах Ван Тан, Тан Ян, Фэн Гуанкай, Цуй Лин, Ван Сяоянь. Специфика музыкального языка и средств выразительности флейтовой музыки освещаются в статьях Чжан Вэнья, Кан Лэй, Вэнь Мо. Особенности развития музыкального мышления при игре на флейте изучены Ван Пэем и Ян Лин. Роль флейты в камерной

---

<sup>12</sup>Николаева А. И. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: автореф. дис. ...докт. пед. наук: 13.00.02. М., 2004. 56 с.; Гемаддиев Д. И. Формирование готовности эстрадного певца к освоению стилевой вокальной техники: компаративный подход: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 5.8.2. СПб., 2024. 24 с.; Клочкова Т. И. Методика освоения музыкальных стилей в процессе теоретической подготовки учителя музыки: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02. М., 2003. 23 с.; Поляков А. В. Формирование стилевой компетентности у студентов музыкально-педагогических вузов в процессе профессионального образования: теория и практика: монография. Екатеринбург: Ажур, 2015. 192 с.; Секретова Л. А. Педагогические условия формирования историко-стилевого мышления у студентов музыкальных училищ: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2001. 21 с.; Соловей А. И. Педагогические условия развития стилевого мышления у студентов-инструменталистов на занятиях в дирижерском классе: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 5.8.2. СПб., 2021. 23 с.; Чиркина Д. В. Развитие стилевого слуха у учащихся старших классов детской школы искусств: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02. Екатеринбург, 2012. 23 с.

музыке Китая обозначена Ван Мохан. Вэнь Цин и Хуан Шуае рассмотрены вопросы формирования репертуара для флейт сяо, ди, а также их других разновидностей. В то же время исследований, обобщающих особенности работы со стилем в творческой рефлексии флейтиста, крайне мало. Последним обусловлено более полное изучение данной категории в диссертации.

**Объект исследования** – стиль в творческой рефлексии музыканта-исполнителя.

**Предмет исследования** – репрезентации признаков различных стилей в музыкальных произведениях флейтового репертуара XVIII – первой четверти XXI веков.

**Цель исследования** – раскрыть функции стиля в современной композиторской и исполнительской практике музыканта.

**Задачи исследования:**

1. Проанализировать содержание категории «стиль» и определить ведущие направления ее исследования в аспекте композиторской<sup>13</sup>, исполнительской деятельности и слушательского восприятия.

2. Обобщить теоретические исследования в музыковедении и смежных областях знаний с позиции проблем теории исполнительской интерпретации и значимости рефлексии в композиторской и исполнительской деятельности музыканта.

3. Рассмотреть проблемы репрезентации признаков эпохи барокко и композиторов мангеймской школы во флейтовом репертуаре XVIII века.

4. Проследить влияние процессов театрализации и индивидуализации в интерпретации классико-романтического репертуара для флейты.

---

<sup>13</sup> Понятия «композиторский/авторский/индивидуальный стиль» используются в работе как синонимичные.

5. Определить ведущие направления развития музыки для флейты в творчестве композиторов XX века и их отражение в исполнительской интерпретации.

6. Выявить функции национального стиля в сочинениях для флейты китайских композиторов первой четверти XXI века в аспекте их современного прочтения музыкантами.

**Теоретико-методологические основы исследования** включают шесть тематических блоков. Изучение категории «стиль» в культурно-историческом аспекте проводилось с опорой на положения трудов философов, эстетиков Аристотеля, Ю. Б. Борева, Г. Гегеля, М. С. Кагана, И. Канта, А. Ф. Лосева, А. Н. Лука, Платона, С. Х. Раппопорта, Ф. Шеллинга, В. П. Шестакова.

Второй тематический блок обобщает взгляды, изложенные в трудах психологов, психофизиологов Н. А. Берштейна, Л. М. Веккера, Л. С. Выготского, У. Джеймса, Р. С. Немова, С. Л. Рубинштейна, а также наблюдения над процессами музыкального мышления в области музыкального искусства М. Г. Арановского, М. П. Блиновой, М. Ш. Бонфельда, Д. К. Кирнарской, Г. П. Овсянкиной, Г. М. Цыпина. Процессы рефлексии в творчестве музыканта-исполнителя исследовались с опорой на установки А. В. Карпова, О. В. Филатовой, П. Н. Евтихьева, М. А. Степановой, Т. В. Свитовой.

Третий блок обобщает принципы, сформулированные при исследовании категорий стиля и мышления в произведениях изобразительного искусства В. В. Вансловым, Г. Вёльфлиным, Б. Р. Виппером, И. И. Винкельманом, А. В. Свешниковым.

Четвертый блок систематизирует идеи об исследовании стиля в его историческом становлении Б. В. Асафьева, В. П. Бобровского, В. Б. Вальковой, Г. В. Григорьевой, Л. В. Кириллиной, Т. С. Кюрегян, Т. Н. Ливановой, М. Н. Лобановой, М. К. Михайлова, Е. А. Орловой,

Е. А. Ручьевской, С. С. Скребкова, В. Н. Сырова, положения о взаимообусловленности музыкального стиля и жанра Н. А. Горюхиной, В. Н. Дарда, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, О. В. Панкратовой, А. Н. Сохора, Р. Г. Шитиковой, В.Н. Холоповой.

Пятый блок представлен размышлениями об исторической специфике различных исполнительских стилей и их интерпретации музыкантами А. Д. Алексеева, Л. П. Казанцевой, Н. П. Корыхаловой, С. Э. Павчинского, Э. Бодки, Л. Е. Слуцкой, а также рекомендациями к исполнению старинной музыки при обучении игре на флейте И. И. Кванца, Б. А. Дикова, В. А. Леонова, С. В. Розанова, В. Н. Цыбина, Я. Бали, Б. Кёйкена. И. И. Кванца, Б. А. Дикова, В. А. Леонова, С. В. Розанова, В. Н. Цыбина, Я. Бали, Б. Кёйкена.

Шестой тематический блок определяется анализом методических проблем освоения западноевропейской музыки в Китае, что раскрывается в наблюдениях Ван Пэя, Ван Юйхэ, Вэй Вэй Хуана, Гао Циньпина и Хуан Чжуна, Вэнь Цин, Дин Суня, Чжу Юэ, Ло Сянцяо, Лянь Ицэнь, Цао Чжэньчжэня, Цзинь Я Вэня, Чжу Сюминь, Гу Линьцзина и Хэ Шэнци, Хуан Шуая, Юань Юань, Ян Пина.

**Методы исследования:** комплексный, междисциплинарный, историко-стилевой, герменевтический, компаративный подходы, методы музыковедческого и исполнительского анализа.

**Материал исследования:**

- музыкальные произведения западноевропейского флейтового репертуара XVIII– первой четверти XXI веков разных жанров – сольной, камерно-инструментальной, ансамблевой, оркестровой музыки и музыки для театра, а также произведения для флейты китайских композиторов, созданные на протяжении XX – первой четверти XXI века;

- биографические данные, интервью современных западноевропейских флейтистов, китайских композиторов и исполнителей на национальной и западноевропейской флейте;

- аудио- и видеозаписи исполнения флейтового репертуара XVIII – первой четверти XXI веков современными флейтистами.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Исследование категории «стиль» в современном научном знании показало синхронное существование и взаимовлияние его подсистем, репрезентированных понятиями «стиль эпохи», «национальный стиль», «стиль направления», «композиторский/авторский/индивидуальный стиль», «исполнительский стиль». Однако отдельные составляющие, степень корреляции и уровни взаимодействия подсистем между собой нуждаются в дополнительном дифференцированном изучении в композиторском, исполнительском творчестве, а также в их перекрестном взаимодействии.

2. Отражение характерных признаков стилевых подсистем в исполнительской рефлексии актуализируется и объединяется различными типами мышления – конкретно-действенным, наглядно-образным, абстрактно-теоретическим и другими, функционирующими в динамических процессах композиторской, исполнительской практики и слушательского восприятия.

3. Сложность репрезентации признаков «стиля эпохи» в музыкальных произведениях флейтового репертуара XVIII века обусловлена проблемами сохранения аутентичных признаков барочной музыки, что решается обращением к тембрам старинных инструментов и воссозданием типичных для того времени приемов исполнения, например, вокальной фразировки в произведениях для трaверс-флейты Г. Пёрселла, Ж.-Б. Люлли, Ж. Оттетера, М. де ла Барра, М. Блаве и других.

4. Процессы театрализации и индивидуализации в интерпретации классико-романтического репертуара для флейты воздействуют на музыкантов, определяя выбор в соответствии с личностными характеристиками определенного исполнительского «амплуа». Среди таковых – *академический, строгий стиль исполнения; театрально-сценический, свободный стиль* интерпретации и *смешанный стиль*, включающий элементы первого и второго исполнительских стилей, что представлено творчеством Дж. Голуэя.

5. Ведущие формы работы со стилем в сочинениях для флейты композиторов XX века связаны с развитием уже освоенного ранее потенциала флейты и ее выразительных возможностей, включая традиционные и новые экспериментальные направления и образно-художественные сферы музыкального искусства, отраженные, в том числе, и в творчестве современных китайских флейтистов – Пей-Сан Чиу, У Чжэнью, Ма Йонга, Дай Я и других.

6. Претворение национального стиля в сочинениях для флейты китайских композиторов первой четверти XXI века – Чжоу Луна, Чэнь И, Тан Дуна, Чэнь Цигана, Чжоу Тяня сложно и многогранно, что также характерно и для исполнительской практики. Национальный стиль толкуется китайскими музыкантами в виде специфической техники композиции и художественного метода, а также выполняет символические, образно-художественные, композиционные и драматургические функции.

**Научная новизна исследования** заключается в:

- 1) разработке понятия «стиль» в контексте динамического взаимовлияния композиторской, исполнительской и слушательской деятельности;
- 2) рассмотрении процесса творческой рефлексии исполнителя во взаимосвязи с разнообразными типами мышления, активизирующимися в ходе создания интерпретации музыкального произведения;

3) отражении представлений об исторических стилях в высказываниях, комментариях, статьях, книгах, научных исследованиях и интерпретациях современных флейтистов;

4) выявлении проблем интерпретации стиля в флейтовом репертуаре музыки барокко, мангеймской школы, произведений композиторов классико-романтической эпохи;

5) установлении ведущих направлений развития флейтового исполнительского искусства в музыке XX – первой четверти XXI века;

6) в доказательстве существенного расширения функций национального стиля в творчестве китайских композиторов и исполнителей первой четверти XXI века.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в обобщении проблем интерпретации произведений флейтового репертуара XVIII – первой четверти XXI веков с позиции различных стилевых подсистем; выявлении ведущих направлений развития исполнительского искусства игры на флейте в музыке XX века; выделении форм претворения и функций национального стиля в творчестве современных китайских композиторов и исполнителей на флейте в XX – первой четверти XXI века.

**Практическая значимость** исследования определяется разработкой алгоритма анализа проявлений стиля в композиторской и исполнительской деятельности музыканта, его использованием в лекционных курсах по истории искусства, эстетике, теории и истории музыки и принятием в качестве руководства для построения индивидуального маршрута развития музыканта-исполнителя. Материалы диссертации могут служить ориентиром для повышения качества музыкального образования, а также для подготовки квалифицированных преподавателей класса флейты в музыкальных колледжах и вузах. Результаты исследования значимы для разработки современных подходов и методов обучения игре на флейте в вузах КНР.

**Достоверность исследования** подтверждается осмыслением широкого спектра теоретических источников, в том числе фундаментальных трудов по философии, эстетике, психологии, истории и теории музыки на русском, английском, китайском, немецком, французском и других языках; обращением к апробированным методам изучения; обобщением результатов отечественных и зарубежных научных исследований, посвященных творчеству современных китайских композиторов; музыковедческим анализом произведений флейтового репертуара; результаты исследования верифицируются благодаря нотным примерам (более 60), представленным в приложении.

**Апробация результатов исследования** проходила на заседании кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», в докладах на конференциях «Музыкальная летопись» и «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» (Краснодар, 2022, 2024). Основные положения опубликованы в **семи** статьях; в том числе **четыре** работы изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК).

**Структура исследования.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения; списка литературы, включающего 322 наименования, в том числе, 223 – на русском, 38 – на китайском и 61 на европейских языках; приложения, представляющего нотные примеры (67, общий объем – 35 с.).

## ГЛАВА I

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КАТЕГОРИИ «СТИЛЬ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

#### 1. 1. Ведущие направления исследования категории «стиль» в аспекте композиторской и исполнительской деятельности музыканта

«Стиль» в современной гуманитарной науке является сложной, многосоставной категорией, характеризующей множество художественных объектов и виды творчества, по-разному отражаясь в искусстве. Понятие «стиль» появилось на определенном этапе развития общества, хотя сам по себе *стиль* как социальный феномен связывается учеными с существенным развитием искусства. Как упоминает Т. Н. Ливанова, барельефные изображения свидетельствуют о «придворном, торжественном, храмовом, военном и профессиональном искусстве»<sup>14</sup>. В музыкальной науке, как полагает музыковед изучение понятия «стиль» постоянно усложнялось и проделало путь, отвечающий стадильности музыкального искусства: от исследований *стиля народной музыки* до возникновения первых образцов профессиональной музыки; от *религиозной, обрядовой музыки* до образцов академической профессиональной музыки религиозного содержания; от осмысления *стиля придворной музыки* к появлению *обиходных жанров*<sup>15</sup>. Через историю жанров стереоскопичнее высвечивается история музыкальных стилей.

Изначально понятие «стиль» (*греч. stylus*) появилось в Древней Греции и в переводе с греческого языка обозначало «остроконечную палочку для письма на восковых дощечках». Слово стиль – в прямом

---

<sup>14</sup>Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1982. Т. 1. С. 18.

<sup>15</sup>Там же. С. 20.

значении – это почерк, тип изложения, а позже – авторский стиль, индивидуальная манера<sup>16</sup>. Если остановиться на содержательной характеристике понятия, то, как отмечал А. Ф. Лосев, с помощью термина *stylus* в произведениях искусства выделялось типическое – наиболее существенные и часто встречающиеся признаки объективной реальности, отображенные в различных видах искусства<sup>17</sup>.

Во многих работах философов и эстетиков подчеркивается непосредственная связь стиля с процессами мышления, наблюдения, рефлексии. Сократ (469–399 гг. до н.э.) полагал, что к истинному знанию можно прийти через обсуждение, вопросы и анализ, что отразил в «Диалогах» Платон (427–347 гг. до н.э.)<sup>18</sup>. В трудах Аристотеля (384–322 гг. до н.э.) логика исследуется как основа науки о мышлении. Деятельный ум сравнивается им в различных трактатах («Метафизика», «О душе», «Об ощущениях», «О чувственном восприятии») со светом, поскольку для обоих свойственно «...делать сущим и другие вещи»<sup>19</sup>. В своем труде «Риторика» Аристотель обосновывает критерии стиля – ясность, уместность, чувство меры, которые составляют основу хорошей ораторской речи. По существу, обозначенные философом требования станут основой формирования последующей теории стиля. А. Ф. Лосев (1893–1988), развивающий положения античных мыслителей в русской философии рассматривает мышление как отражение бытия, а категорию

---

<sup>16</sup>Стиль // Словарь современных иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. С. 581. По мнению М. К. Михайлова, понятие «стиль» в эпоху античности в большей мере было связано «...с областью словесного искусства – с речью ораторской, а затем и поэтической, как устной, так письменной и <...> представление о стиле подразумевало ...комплекс закономерностей, точно регламентируемых и приобретающих значение обязательных». Цит. приведена по: Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 7.

<sup>17</sup>Борев Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 133.

<sup>18</sup>Наиболее примечательны диалоги «Критон», «Пир», «Федон», «Федр». См. подробнее: Платон. Диалоги с Сократом: с комментариями и объяснениями. М.: АСТ, 2023. 352 с.

<sup>19</sup>Макарова И. В. Об одном атрибуте деятельного ума у Аристотеля // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2018. Т. II. № 1. С. 11–32.

«стиль» анализирует в качестве важнейшей составляющей систематической эстетики, взаимодействующее с понятиями формы и выражения<sup>20</sup>.

Свой вклад в разработку понятий «стиль» и «мышление» внесли философы немецкой школы. Г. В. Гегель (1770–1831) в работе «Наука логики» в контексте разработки принципов диалектики полагает наличие противоречия в описании явления признаком истинности мышления<sup>21</sup>. В первой книге четырехтомного труда «Эстетика» Гегель, рассуждая о природе стиля, толкует это понятие в соответствии с условиями, материалами и требованиями законов определенного вида искусства<sup>22</sup>.

В трудах И. Канта (1724–1804) мышление основывается на законе тождества. Он выделяет 12 основных форм суждений в соответствии с основными логическими функциями мышления<sup>23</sup>. Из закона тождества философ выводит закон противоречия и последующие действия мышления<sup>24</sup>. Ф. Шеллинг (1775–1854) развивает идеи Канта и рассматривает искусство как предмет философии. Стиль у художника философ понимает, прежде всего, как систему мышления. Истоки стиля эпохи Шеллинг рассматривает с позиции категорий общего (универсального) и оригинального (нового)<sup>25</sup>.

Достижения мировой философской и искусствоведческой мысли легли в основу исследования категорий «стиль» и «мышление» в советской

---

<sup>20</sup>Лосев А. Ф. Стиль – Форма – Выражение. М.: Мысль, 1995. 926 с.

<sup>21</sup>Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М.: Мысль, 1971. Ч. 2. С. 65–69.

<sup>22</sup>Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1968. С. 305.

<sup>23</sup>Двенадцать форм суждений развивают аристотелевскую теорию «топосов», представляющих «...набор общепризнанных понятий, служащих операторами для описания мира». В топике Аристотель наиболее полно исследовал приемы мыслительной деятельности, такие как определение, сопоставление, взаимосвязь, доказательство. См. подробнее: Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М.: Высшая школа, 1969. С. 29.

<sup>24</sup>Пушкарский А. Г. Основной закон мышления: от Канта к Булю // Вестник Томского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Политология». 2019. № 51. С. 115–128.

<sup>25</sup>Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

эстетике Ю. Б. Боревым (1925–2019), В. П. Шестаковым (1935–2023). Ю. Б. Борев рассматривает множественные коннотации понятия «стиль». Оно анализируется в различных явлениях культуры и искусства, в контексте художественного процесса и художественного общения автора и воспринимающего; сквозь призму эстетического отражения мира в разных масштабных структурах творчества – от индивидуального стиля автора до элементов его произведений<sup>26</sup>.

В. П. Шестаков продолжает развивать подходы Й. Гёте, Г. В. Гегеля, А. Ф. Лосева и разъясняет категорию «стиль» в сравнении с подражанием, поддерживая позицию Гёте о том, что «...стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на сущности вещей, насколько ее возможно познать в видимых и осязаемых образах»<sup>27</sup>.

Философ, музыкальный эстетик, социолог Г. А. Орлов строит собственное понимание стиля через опыт, опираясь на представления К. Сишора о том, что «Музыкальное мышление – это специализированный навык обращения с проблемами, возникающими в музыке. Хотя формы и содержание музыкальной мысли иные, она требует такой же логической хватки, как математика или философия <...> хорошим мыслителем может быть и музыкант, не являясь ни философом, ни математиком»<sup>28</sup>. Одновременно ученый поддерживает воззрения К. Закса, полагающего, что «... стиль искусства, верное зеркало человека, обладает неограниченной свободой и никогда не повторяет себя... <...> здесь нечто лучшее, чем прогресс: непрерывная, вечно новая адаптация искусства к переменчивым нуждам человека»<sup>29</sup>.

Г. А. Орлов полагается и на размышления американского эстетика, эксперта в области экспериментальной социологии Э. Холла, считающего,

---

<sup>26</sup>Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. М.: Политиздат, 1988. 495 с.

<sup>27</sup>Цит. приведена по: Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1964. С. 231.

<sup>28</sup>Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. С. 23.

<sup>29</sup>Там же. С. 27.

что «...существует набор посредствующих моделей, которые управляют чувствами и мыслью (человека. – *Ц. В.*), вызывая в нем определенные реакции»<sup>30</sup>. Социально усвоенные модели оставляют отпечатки на всех продуктах человеческого труда и впоследствии «...помогают реконструировать “дух” той или иной культуры, а через него и производные модели восприятия, мыслительной деятельности и поведения»<sup>31</sup>. Музыковед подчеркивает, что человек и социум взаимодействуют наподобие сообщающихся сосудов и категория «стиль» в таком контексте являет собой целостную, подвижную систему, которая менялась благодаря множественности контекстов мысли, вводимых при помощи различных метаязыков, при этом сохраняющую «...идентичность правил поведения – кодов сообщений – на обоих ее концах»<sup>32</sup>.

Югославский философ, эстетик XX века Иван Фохт рассматривает взаимодействие единичного и всеобщего в аспекте противоречия «автономного» и «контекстного» видения музыки. В труде «Современная эстетика музыки» с первым подходом ученый связывает понятия формализм, онтологизм, объективизм и субстанциализм, в котором произведение искусства рассматривается в качестве формального объекта, существующего независимо как от его восприятия, так и независимо от исторического контекста. Второй подход опирается на методы эстетики содержания, гносеологизм, субъективизм, историзм, то есть методы, ориентированные на рассмотрение музыки как совокупности смыслов, существующих для понимающего восприятия и меняющиеся в истории<sup>33</sup>.

С наблюдениями европейских и американских ученых перекликаются размышления китайских эстетиков и музыкантов,

---

<sup>30</sup>Hall E. *The Silent Language*. NY: Anchor Books, 1973. P. 119.

<sup>31</sup>Орлов Г. А. Указ. соч. С. 52.

<sup>32</sup>Там же. С. 36.

<sup>33</sup>Цит. по: Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. М.: Сов. композитор, 1988. С. 27–28.

занимающихся вопросами различий в оценке и восприятии произведений искусства. Обстоятельства изучения восприятия слушателями музыкального исполнительства в науке Китая включают два направления: одно ориентировано на произведение, а другое заостряет внимание на толковании исполнительства. Яо Сы в эстетике восприятия выдвинул понятие «ожидание эстетического опыта», которое базируется на основании внутренних критериев, сформированных с учетом когнитивных процессов и опыта познания схожих произведений искусства. Знакомство с историей искусства и его современными произведениями осуществляется как скрытая психологическая связь между существующими произведениями и новыми опусами во время их восприятия, в процессе которого первые выступают в качестве критериев. Согласно теории Яо Сы, эстетическое ожидание ценителя музыкального исполнительства определяет степень его наслаждения, а также направление эстетического познания и понимания. Именно разница исходного когнитивного базиса, включая эмоциональный и жизненный опыт, является главной причиной формирования у людей разного эстетического восприятия и понимания одного и того же произведения<sup>34</sup>.

Чжу Лиюань в свою очередь полагает, что реализация принципа «эстетического ожидания» базируется на знании культурного контекста, сопровождающего произведение и фиксирующегося в биографических данных его автора, критических заметках, рецензиях, эпистолярной литературе, а также программах к произведению. Как полагает китайский музыкант, данные детерминанты актуальны не только для слушателя, но и для исполнителя музыкального произведения<sup>35</sup>. Эстетика восприятия предполагает, что поле зрения эстетического ожидания выполняет две противоположные

---

<sup>34</sup>Приведено по: Чжу Лиюань. Введение в эстетику восприятия. Хэфэй: Образование Хэйфэя, 2004. С. 112–114.

<sup>35</sup>Там же. С. 202–203.

роли, похожие на *ассимиляцию* и *адаптацию*. А именно – ожидание определенного музыкального направления и ожидание нововведений<sup>36</sup>.

Гао Фусяо в исследовании социокультурных процессов ожиданий и стиля опирается на труды известного американского музыковеда Леонарда Б. Мейера, обосновавшего теорию ожиданий<sup>37</sup>. Ученый доказывает, что все написанное, сопровождающее жизнь сочинения в музыкальной культуре может иметь обратные влияния на процесс восприятия и сформировать тенденциозные установки следовать «по проложенным маршрутам», запрограммированным предшествующим эстетическим опытом. В то же время фактор неопределенности содержания, который сопровождает поиски и эксперименты в музыке ставит перед слушателями новые когнитивные задачи формирования новых критериев, на основании которых может состояться «узнавание» и понимание смысла произведений последующими поколениями<sup>38</sup>. Таким образом, китайские ученые пытаются установить связь между индивидуально-личностными различиями и восприятием стиля.

Изучение стиля с позиции отражения *всеобщего* и *единичного* избирает ряд современных ученых при осмыслении эволюционных процессов в музыкальном искусстве – А. С. Канарский<sup>39</sup>, О. А. Кривцун<sup>40</sup>, Ю. Н. Рагс<sup>41</sup>. Н. А. Табунова<sup>42</sup> считает закономерным при восприятии стиля «...разделение эстетической нормы на несколько норм», обусловленное тем, что «...эстетическая норма, сообразно своей

---

<sup>36</sup>Гао Фусяо. Ожидания и стили: исследование музыкальных эстетических идей Мейера. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2010. С. 206–212.

<sup>37</sup>Meyer V. L. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 315 p.

<sup>38</sup>Там же. С. 101–102.

<sup>39</sup>Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Киев: Просвіта, 2008. 216 с.

<sup>40</sup>Кривцун О. А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Человек. 2014. № 3. С. 4–65.

<sup>41</sup>Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху: квантитативные пути сближения. М.: РФФИ, 1996. 248 с.

<sup>42</sup>Табунова Н. А. Эстетическая норма и её модификации в искусстве Нового времени: XVIII – начало XIX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 5.7.3. М., 2023. 33 с.

динамичности, способна члениться и разветвляться, тем самым углубляя свое влияние на потенцию к созиданию». При этом «... разветвляясь и отступая друг от друга, несколько сосуществующих эстетических норм продолжают функционировать в плоскости единой эстетической функции, которая их объединяет»<sup>43</sup>. В качестве ведущего критерия стиля при анализе эстетической нормы, ученые видят феномен *индивидуализации эстетической ценности* в исторических процессах искусства XVIII – начала XIX века, что обозначается ими как малоисследованная величина<sup>44</sup>.

Согласно исследованиям М. К. Михайлова, понятие «стиль» в эпоху античности в большей мере было связано «...с областью словесного искусства – с речью ораторской, а затем и поэтической, как устной, так и письменной и <...> представление о стиле подразумевало ...комплекс закономерностей, точно регламентируемых и приобретающих значение обязательных»<sup>45</sup>. В настоящее время ученые разделяют стилевые признаки на две группы – постоянные и динамичные, развивающиеся. «В роли динамичных компонентов стиля могут выступать:

- новые комплексы способов музыкальной выразительности с ясной семантикой;
- впервые включенные в произведения профессиональной музыки разные фольклорные стилевые пласты;
- новые стилевые синтезы, возникшие в процессе развития жанрово-стилевой системы национальной музыкальной культуры»<sup>46</sup>.

Е. В. Назайкинский подчеркивает в содержании понятия стиль «систему художественных средств и приемов, особенностей формы и содержания в творчестве того или иного композитора, в их связи с

---

<sup>43</sup>Там же. С. 31.

<sup>44</sup>Там же. С. 32.

<sup>45</sup>Цит. приведена по: Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 7.

<sup>46</sup>Ван Юйхэ. История музыки в современном Китае. Пекин: Народная музыка, 2002. С. 6-7.

историческим контекстом»<sup>47</sup>. Музыкальный стиль имеет черты той или иной исторической эпохи, причем, по мнению М. К. Михайлова, критерием применимости данного понятия («*стиль эпохи*». – Ц.В.) служит «...наличие ощутимых в музыке какого-либо крупного исторического периода общности определенного комплекса стилевых признаков, находящихся между собой в системной взаимосвязи <...>. Подобного рода обозначения ...не применимы к наиболее ранним этапам развития музыкального творчества – античности и Средним векам, по отношению к которым наиболее закономерно говорить просто о музыке этих периодов в целом. Первым по времени периодом, допускающим применение понятия стиля эпохи, является период Возрождения»<sup>48</sup>.

Во многих работах стиль эпохи тесно увязывается с индивидуальным стилем творчеством определенного композитора как его выразителя, о чем пишут Л. В. Кириллина, Т. Н. Ливанова, С. С. Скребков, М. Е. Тараканов, Е. М. Царева. Поэтому в российском музыковедении достаточно распространено сопоставление «стиль эпохи» – «композиторский/авторский стиль». В то же время стиль для слушателя – это «отражение творящего начала, его характера, его черт и особенностей»<sup>49</sup>.

Основой рабочих определений нашего исследования – «стиль эпохи», «национальный стиль», «стиль творческого направления», «индивидуальный стиль композитора» стала понятийная база, сформулированная М. К. Михайловым<sup>50</sup>. В четвертой главе своей монографии, посвященной стилю в музыке, ученый уделяет особое внимание стилевым системам и подсистемам (уровням) также ставя во главу угла соотношение *единичного* и *всеобщего*. Музыковед отмечает, что «...постижение существенных особенностей индивидуального стиля

<sup>47</sup>Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2008. С.11.

<sup>48</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. С. 221–222.

<sup>49</sup>Там же. С. 27.

<sup>50</sup>Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981.

...требует выяснения соотношения в нем элементов общих и особенных, индивидуальных, симультанно присутствующих во всяком произведении, в стилевой системе в целом, относящихся к различным стилевым уровням и восходящих генетически к разновременным источникам»<sup>51</sup>.

Индивидуальный стиль или стиль композитора, как считает ученый, наиболее репрезентативен в пору высшего расцвета его дарования и максимально полная характеристика стиля требует учета всех жанров в творчестве композитора и всех его произведений. Важным при этом видится выявление того, что объединяет его основные характернейшие произведения в различных жанрах<sup>52</sup>.

Понимание особой роли единичного и всеобщего распространяется М. К. Михайловым и на понятие «стиль направления – ...стилевой общности у ряда композиторов, объединяемых единством музыкально-эстетических принципов»<sup>53</sup>. Творческое направление может кристаллизоваться в результате «...эстетических идей и творческой деятельности крупной художественной личности»<sup>54</sup>. В то же время будучи «...самостоятельным стилевым единством внутри эпохальной стилевой системы, стили направлений иногда выполняют историческую функцию переходных стадий, связующих звеньев между двумя различными эпохальными стилями»<sup>55</sup>. Важным в проявлениях стиля направления музыковед считает единство художественного метода, определяющего, что «общность образно-содержательной сферы (часто также и жанровой) системы находит выражение в общности интонационно-стилевых признаков»<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup>Там же. С. 204.

<sup>52</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 203.

<sup>53</sup>Там же. С. 208.

<sup>54</sup>Там же. С. 213.

<sup>55</sup>Там же.

<sup>56</sup>Там же. С. 208.

Стиль эпохи М. К. Михайлов классифицирует по наличию «...комплекса стилевых признаков, находящихся между собой в системной взаимосвязи»<sup>57</sup>. «Вершинные явления представляют собой и как бы художественную конденсацию особенностей эпохи, и вместе с тем перерастая эти особенности не укладываются в них. В отличие от этого “фоновые” явления, лишённые четкого индивидуального начала, остаются всецело ограниченными стилевыми нормами своего времени и не пытаются их преодолевать», что делает их более благодатными для изучения константных признаков стиля эпохи<sup>58</sup>.

Национальный стиль, как полагает М. К. Михайлов, сложное явление, занимающее промежуточное положение, перекрещиваясь с индивидуальными и коллективными, эпохальными стилями. Под национальным стилем ученый подразумевает «...систему определенных признаков общности, свойственных народному и профессиональному творчеству такой-то нации или народности, проявляющихся в отдельных произведениях, в индивидуальном творчестве композитора, в различных направлениях и школах внутри данной национальной культуры, независимо от этапов ее исторического развития»<sup>59</sup>.

Ученый выделяет несколько устойчивых признаков национального стиля в музыке: 1) связь с фольклором, определяющаяся у разных композиторов опорой на разные пласты фольклора и разные методы<sup>60</sup> его претворения; 2) непрерывное историческое развитие национального стиля; 3) наличие идейно-эстетических традиций, сохраняющихся в данной

---

<sup>57</sup>Там же.

<sup>58</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 225.

<sup>59</sup>Там же.

<sup>60</sup>К таким методам музыковед относит *ассимиляцию* стилевых элементов, которые, тем не менее, подчинены индивидуальному стилю; привлечение *подлинного* народно-жанрового материала, что нередко оборачивается интонационными, ладовыми, ритмическими штампами, что доказывается на примере «испанизмов» в музыке; метод *стилизации*, представленный во многих классических образцах претворения национального материала при создании «восточного» колорита. Подробнее: Там же. С. 234.

культуре на различных этапах ее развития; общность жанрово-тематического фактора<sup>61</sup>. Сложность работы с национальным стилем, по мнению М. К. Михайлова, обусловлена: 1) отсутствием единой системы, объединяющей ряд явлений одной национальной культуры; 2) постоянным переkreщиванием национального стиля с другими стилевыми уровнями<sup>62</sup>. Выход из создавшегося положения, ученый видит в вычленении *общего* и *особенного*, что поможет разобраться в перекрестных стилевых влияниях и специфике претворения национального стиля<sup>63</sup>. Отмеченные ученым сложности стилового анализа, обусловленные стадийными изменениями и перекрестными взаимовлияниями стилевых подсистем, могут быть в определенной мере сняты подключением анализа интонационных словарей.

Б. В. Асафьевым конкретизировал проблему *значимости общих эстетических закономерностей стиля* в понятии «интонационный словарь эпохи – сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят разнообразные “фрагменты” музыки»<sup>64</sup>. Стиль эпохи аккумулирует интонации, распространенные в определенное историческое время. Стиль национальной культуры представлен интонационными комплексами, укоренившимися в музыке данной нации. Стиль творческого направления трактуется в виде композиционных техник и исполнительских приемов, репрезентированных совокупностью интонаций, объединяющих творчество нескольких авторов. Индивидуальный стиль композитора раскрывается в отборе наиболее выразительных для мастера интонаций среди распространенных интонационных «формул»<sup>65</sup>. Иными словами, интонационные словари

---

<sup>61</sup>Там же. С. 228–229.

<sup>62</sup>Там же. С. 226.

<sup>63</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 234.

<sup>64</sup>Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 357.

<sup>65</sup>Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, 2001. С. 91–92.

конкретизируют различные проявления стилевых подсистем в музыке, что также важно для последующих аналитических исследований конкретного музыкального материала.

Обобщая отметим, что с композиторским стилем непосредственно связан исполнительский стиль. Изучение композиторского и исполнительского стиля сопряжено с индивидуально-личностным началом и его исследованием с позиции особенностей мышления и творчества.

Методология изучения категории «исполнительский стиль» разрабатывается в российской музыкальной науке. С. Э. Павчинский полагал, что «...анализ выразительных особенностей стиля композитора включает принадлежность исследователя к какой-либо интерпретаторской партии»<sup>66</sup>. В работе Н. П. Корыхаловой «Интерпретация в музыке...» было выдвинуто положение о формировании в исполнительском искусстве XIX века трех направлений развития исполнительского стиля: виртуозное, позднеромантическое (свободное) и академическое (точное в отношении исполнения авторского текста)<sup>67</sup>, а также смешанное, что стало отправным в различных современных исследованиях исполнительского стиля (А. Д. Алексеев, К. А. Мартинсен, Д. А. Рабинович, Л. П. Казанцева).

Д. А. Рабинович в исследовании «Исполнитель и стиль» считает, что категория «исполнительский стиль» весьма объемна. Подлинный исполнительский стиль многообразно связан с современной ему (а также предшествующей!) культурой. Он обладает своей эстетикой, <...> на свой лад решает вопросы выразительности, охватывает подвластных ему концертантов более или менее устойчивым единством репертуарных тяготений. У него имеется своя трактовка виртуозности, своя техника»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup>Павчинский С. Э. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена // Бетховен. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 55.

<sup>67</sup>Корыхалова Н. П. Интерпретация в музыке: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. С. 23.

<sup>68</sup>Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. С. 26–27.

Д. А. Рабинович также указывает на определенное несоответствие в понятии «исполнительский стиль», которое употребляет К. А. Мартинсена в работе «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли». При обосновании репертуарных тяготений и их концертных технических решений Д. А. Рабинович полагает, что у Мартинсена в представленном контексте речь идет скорее о *пианистическом типе* и типологии исполнителей, в котором виртуозность является одним из критериев, но не о такой объемной категории как «исполнительский стиль».

Комплексный подход применяет А. Д. Алексеев<sup>69</sup> к рассмотрению вопросов стиля в исследовании истории фортепианного искусства. Изучение различных западноевропейских стилей, а также творчества композиторов и исполнителей ученый проводит, в том числе и через призму определенных жанров, репрезентирующих стиль эпохи – сонаты, концерта, фантазии, вариации. Исследование специфики эволюции жанров через композиторское творчество, поднимает проблемы организации структуры, как выражения особенностей мышления; камерности и концертности; многоэлементности голосов фактуры и оркестральности; места орнаментики в мелодическом развитии; различных аспектов применения крупной и мелкой техники. Через формальные константы жанровых основ показывается, как в ходе исторической эволюции меняется их содержание и, в том числе, посредством познания человека.

Таким образом, исследование категории «стиль» в современном научном знании показало синхронное существование и взаимовлияние его подсистем, репрезентированных понятиями «стиль эпохи», «национальный стиль», «стиль направления», «композиторский/ авторский/ индивидуальный стиль», «исполнительский стиль». Однако отдельные его составляющие, степень их корреляций и уровни взаимодействия

---

<sup>69</sup>Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.

подсистем между собой в композиторском и исполнительском творчестве еще нуждаются в углублении и дополнительном дифференцированном изучении.

Последнее в настоящее время часто осуществляется благодаря междисциплинарному подходу. С точки зрения соотношения понятий «стиль» и «мышление» в аналитической психологии, каждый процесс истинного мышления является креативным. К.Г. Юнг писал: «мышление – это всегда искание и открытие существенно нового»<sup>70</sup>.

Э. В. Сайко подчеркивает, что на уровне знаниевого компонента, мышление раскрывается не только как многоплановое и многохарактерное явление со своими особенностями, но и «...при одновременном развертывании новых проблемных ситуаций»<sup>71</sup>, с которыми музыкант-исполнитель сталкивается многократно. Они возникают, например:

- при разучивании новых произведений разных эпох и стилей;
- в ансамблевой и оркестровой практике музицирования;
- в концертных и конкурсных выступлениях;
- в педагогической деятельности при решении ряда исполнительских проблем;
- в исполнительской практике, при работе над трудностями.

Согласно российскому психологу В. Л. Райкову, мышление есть «...движение информации сознания (вербального, эмоционального, сознания по каналам восприятия)»<sup>72</sup>. Особое влияние на эти процессы оказывают память и воображение, поскольку память «...есть собрание мыслительных образов из чувственных впечатлений, но с добавлением элементов времени...»<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup>Юнг К.Г. Психологические типы. СПб.: Ювента; М.: Прогресс, 1995. С. 538.

<sup>71</sup>Сайко Э. В. Мышление в определении человека и его осуществлении в социальном мире // Мир психологии. 2009. № 2 (58). С. 3–11.

<sup>72</sup>Райков В. Л. Значение понимания сознания. М.: Синергия, 2005. С. 127.

<sup>73</sup>Там же. С. 109.

Близкий подход развивается в искусствоведении. И. И. Винкельман в 1764 году в трактате «История искусства древности»<sup>74</sup> рассматривает первоначальные основы понимания стиля в искусствоведении и обращает внимание на сложность и неоднозначность интерпретаций произведений искусства и отнесения к тому или иному стилю. Г. Вёльфлин (1864–1945) в своем исследовании «Основные понятия истории искусства» ставит проблему эволюции стиля в новом искусстве. Он полагает, что «...анализ эпохи, конечно, не является исчерпывающим, но его достаточно, чтобы показать, каким образом стили служат выражением эпохи»<sup>75</sup>. Ученый строит аналитический дискурс истории стиля в аспекте «...выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента — с другой»<sup>76</sup>.

Как отмечал в своем исследовании стиля М. К. Михайлов, несмотря на концептуальные различия подходов к исследованию музыки Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, «...их объединяет понимание стиля как проявления и выражения музыкального мышления»<sup>77</sup>. М. Ш. Бонфельд отмечает, что «музыкальное мышление есть мышление невербальное с опорой на музыкальные невербализуемые сущности, при котором происходит решение образных, конструктивных и иных задач»<sup>78</sup>.

Резюмируя наблюдения ученых над категорией «стиль» в музыке отметим ее сложное, симультанное существование. Оно динамически связано с различными нейрофизиологическими процессами, протекающими в сознании человека и, главным образом, актуализируется процессами мышления и конкретизируется музыкальным интонированием,

---

<sup>74</sup>Винкельман И. И. История искусства древности. Л.: Изогиз, 1933. 439 с.

<sup>75</sup>Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Планета музыки, 2019. С. 9.

<sup>76</sup>Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Планета музыки, 2019. С. 9.

<sup>77</sup>Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 27.

<sup>78</sup>Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. С. 37.

что, в том числе, репрезентирует и музыкально-исполнительская деятельность.

Предложенная М. К. Михайловым методология и дифференциация стиля на различные стилевые системы и уровни станет опорной в работе. Подключение анализа специфики интонационных словарей поможет обнаружить функционирование конкретных стилевых подсистем в западноевропейской музыке XVIII – первой четверти XXI века и современной китайской музыке для флейты, что важно в осмыслении различных интерпретаций музыкальных произведений, представленных во II и III главах.

## **1. 2. Интерпретация как форма выражения рефлексии музыканта в исполнительской деятельности**

Понятие «интерпретации» до сих пор остается одним из самых обсуждаемых и дискуссионных не только в исполнительской практике, но и музыкальной науке. Осмысливая интерпретацию в качестве естественного проявления творческой личности музыканта, закономерно встает множество вопросов о том, от чего зависит разъяснение, истолкование (с лат. *interpretation*) музыкального текста. Н. П. Корыхалова<sup>79</sup> считает, что особое значение искусство интерпретации получило в первой трети XIX века. Представляется, что обособление фигуры-интерпретатора стало возможным, с одной стороны, благодаря сочетанию в деятельности музыканта не только исполнительского, но и композиторского дарования, что представлено искусством К. и Р. Шуман, Ф. Листа, А. Рубинштейна, С. В. Рахманинова, Ф. Бузони и многих других выдающихся исполнителей-композиторов. С другой стороны усиление

---

<sup>79</sup>Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979.

значимости фигуры музыканта-виртуоза привело к постепенному его обособлению и свободе. Последнее стало явным настолько, что становятся возможны исполнительские «корректур» текста оригинального сочинения – вставки отдельных пассажей и фигураций, которые вносит Гуммель в концерты Моцарта, Лист в духе романтических традиций усложняет фактуру сонат Бетховена и делает некоторые другие изменения в тексте<sup>80</sup>. Высочайшим проявлением исполнительского «волонтаризма» становится транскрипция – оригинальное произведение на основе заимствованного материала, имеющая самостоятельное художественное значение<sup>81</sup>. С транскрипцией в музыкальный обиход входят переложения, обработки, попури, аранжировки, парафразы, вариации и фантазии, позволившие исполнителям свободно высказываться на интересующую их проблему, репрезентированную в опусах их предшественников или современников.

Как отмечает Н. П. Корыхалова, в процессе развития музыкальной критики во второй половине XIX века начинает складываться теория исполнительской интерпретации. Значительная часть критических заметок отводится деятельности пианистов и дирижеров, где закономерно кристаллизовались три направления исполнительского творчества – виртуозное, позднеромантическое и академическое<sup>82</sup> и появилось разделение на «интерпретатора» как рупора «творчески самостоятельной индивидуальности» и исполнителя – выразителя чужой воли, озобоченного технической стороной<sup>83</sup>.

Г. М. Цыпин отводит отдельное место исследованию процессов

---

<sup>80</sup>Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. С. 12.

<sup>81</sup>Dittrich von P.-H. Das Arrangierbuch. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1967. P. 89–90.

<sup>82</sup>Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. С. 21.

<sup>83</sup>Там же. С. 23.

самонаблюдения и самоанализа в творческой жизнедеятельности художника<sup>84</sup>. Вполне правомерно ученый подчеркивает взаимосвязь между решением проблем исполнительской интерпретации и процессами саморефлексии музыканта-исполнителя. В качестве доказательства приводится цитата Я. И. Зака, в которой акцентируется, что некоторые творческие проблемы расшифровываются только «изнутри»<sup>85</sup>.

В наибольшей степени к проблеме исполнительской рефлексии ученый приближается в работе «Портреты советских пианистов», давая емкие и глубокие характеристики эмоционально-психологического стиля В. В. Софроницкого, художественно-интеллектуального – Г. Р. Гинзбурга, структурно-концептуального Я. И. Зака, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса и многих других композиторов и исполнителей, однако, понятие «исполнительская рефлексия» ученым не вводится.

В базовых учебниках и пособиях по музыкальной психологии Л. Л. Бочкарева, А. Л. Готсдинера, В. И. Петрушина, Ю. А. Цагарелли, затрагиваются отдельные составляющие процесса рефлексии, такие как самооценка, самоконтроль, самокоррекция, регуляция и саморегуляция, но понятие «рефлексия» не используется как отдельный объект исследования.

А. В. Карпов, О. В. Филатова рассматривают рефлексия как системное образование психики, близкое по сложности феномену сознания. Ученые выделяют интеллектуальную, личностную, ситуационную, ретроспективную, перспективную и другие разновидности рефлексии<sup>86</sup>. Множественные составляющие рефлексии раскрываются через процессы самоосознания, самонаблюдения, самоанализа, а также

---

<sup>84</sup>Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. С. 52.

<sup>85</sup>Цыпин Г. М. Психология творческой деятельности. Музыка и другие искусства. М.: Юрайт, 2017. С. 51 – 52.

<sup>86</sup>Карпов А. В. Рефлексия в структуре метакогнитивной организации субъекта // Рефлексия в структуре метакогнитивной организации субъекта: колл. моногр. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2010. С. 96–107; Филатова О. В. Рефлексивность как детерминанта деятельности исполнительского типа: дис. ...канд. психологических наук: 19.00.03. Ярославль, 2003. 28 с.

разнообразные копинг-стратегии музыканта-исполнителя в монографиях П. Н. Евтихиева, М. А. Степановой<sup>87</sup>. Т. В. Свитова рассматривает рефлексию как способ саморазвития музыканта-исполнителя и анализирует опытно-экспериментальный материал с позиции «исполнитель – слушатель»<sup>88</sup>.

Рефлексивность как важная составляющая профессиональной деятельности педагога-музыканта рассматривается через такие личностные качества как активность, самонаблюдение, самореализация, ориентация, самоактуализация, волевая саморегуляция, а также вбирают в себя «профессиональные смыслы, взгляды, ценности, создавая неоднозначность музыкально-исполнительских решений»<sup>89</sup>. Б. Н. Нусипжанова и Г. Т. Алдамбергенова приходят к выводам о том, что рефлексию можно считать продуктивной в случае, когда исполнительская идея не только лично одобрена, но и усвоена как убеждение<sup>90</sup>.

А. М. Гальберштам ставит целью своего исследования выявление влияния разных видов рефлексии (профессионально-личностной, операциональной, операционально-технологической, сценической) на эффективность музыкально-исполнительской деятельности<sup>91</sup>. Ученый резюмирует, что для наиболее результативных сценических выступлений важным оказывается не только высокое развитие рефлексии, но и доверие к интуитивным процессам. Благодаря гибкому балансу сознательных и

---

<sup>87</sup>Евтихий П. Н. Теория и методика музыкальной инструментальной коррекционной технологии: монография. Тамбов: ТГУ, 2005. 221 с.; Степанова М. А. Самоосознание музыканта-исполнителя: некоторые психологические и педагогические аспекты. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2001. 233 с.

<sup>88</sup>Свитова Т. В. Рефлексия как способ саморазвития музыканта-исполнителя // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 61. С. 458–463.

<sup>89</sup>Нусипжанова Б. Н., Алдамбергенова Г. Т. Рефлексивные процессы в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя // Central Asian Journal of Art Studies. 2016. Т. 1. № 1. С. 153–169.

<sup>90</sup>Там же. С. 166.

<sup>91</sup>Гальберштам А. М. Взаимосвязь профессиональной рефлексии и эффективности музыкально-исполнительской деятельности студентов: автореф. дис. ...канд. псих. наук: 19.00.07. М., 2001. С. 22.

неосознаваемых процессов создаются благоприятные условия для сценического выступления<sup>92</sup>.

Т. А. Колышева, Т. И. Благинина изучают операциональный компонент профессионально-личностной рефлексии педагога-музыканта при помощи ряда адаптированных методик. Среди таковых и поисковые игры, сторителлинг, рефлексивное жизнеописание, музыкальная рефлексия, рефлексивный анализ, интервью, педагогическое эссе, творческое портфолио и другие, которые оцениваются исследователями как эффективные средствами для проведения самоанализа и самооценки, важных для деятельности будущих бакалавров/магистров музыкального образования<sup>93</sup>.

В зарубежных работах по отношению к понятию «рефлексия» преобладает два направления исследования: с позиции осмысления значения рефлексии в педагогическом ракурсе, в разнообразных видах музыкальной деятельности<sup>94</sup> и посредством изучения нейрофизиологических процессов в контексте музыкальной терапии<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup>Там же. С. 22.

<sup>93</sup>Колышева Т. А., Благинина Т. И. Профессионально-личностная рефлексия педагога-музыканта: операциональный компонент // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 3. С. 82.

<sup>94</sup> Jingping Yi, Yali Zhang. VR-Based Innovation in University Music Practice Teaching: Exploration and Reflection // International Education Forum. 2025. № 3(11). P. 1-6. DOI: 10.26689/ief.v3i11.12497 (accessed: 26.12. 2025); Yinghui Wang, Mengqi Zhang, Huasen Zhang, Xiaofei Du. From Practice to Reflection: A Systematic Review of Mechanisms Driving Metacognition and SRL in Music // Journal of Intelligence. 2025. № 13(12). P. 162; Chen-Chen Liu. Hai-Jie Wang, Gwo-Jen Hwang, Kai Chen. Effects of Structural Reflection-Promoting Mechanism-Based Peer Assessment on Students' Vocal Music Learning Performance and Perceptions // Journal of Computer Assisted Learning. 2025. 41(3). DOI: 10.1111/jcal.70036 (accessed: 25.12. 2025).

<sup>95</sup> Bertoni S. Concepts of Music in Community Music Therapy: Reflections from a Professional Experience / Santiago Bertoni // Voices A World Forum for Music Therapy. 2025. November. Vol. 25. № 3. P. 1-12; Anastacio, M. P. A., Jang, S., Zanini, C. R. de O., & Simson, O. R. de M. von. 2025. Song-based methods and critical reflection: experiences of Brazilian older adults in music therapy / Mauro Pereira Amoroso, Anastacio Sekyung Jang, Claudia Zanini, Olga Rodrigues de Moraes von Simson // Geriatrics Gerontology and Aging. 2025. № 19. P. 1–8; Baishali B. M. Music Therapy for Stress Reduction – a Reflection from Clinical Practice // 2025. № 7. DOI: 10.62502/healing/music-therapy-stress (accessed: 25.12. 2025).

Предпринятый обзор научных исследований показал активную разработку понятия «рефлексия» и сопряженных с ним терминов современными психологами, музыкантами, педагогами-практиками, а также множество перспективных направлений развития теоретического знания и опытно-экспериментальной работы.

В настоящем исследовании творческая рефлексия музыканта-исполнителя изучается через субъект-субъектные и субъект-объектные отношения, выраженные посредством взаимодействия исполнителя со слушателем и через прочтение текста музыкального произведения, существующего, в том числе, в фиксированных аудио– и видеоинтерпретациях. Показывается, что творческая рефлексия музыканта-исполнителя обусловлена разнообразно протекающими процессами мышления при создании собственного прочтения музыкального произведения.

В современном музыковедении научная мысль концентрируется вокруг понятия «композиторская рефлексия». Так, Л. П. Казанцева в монографии «Автор в музыкальном содержании» посвящает главу изучению проявлений авторского начала в музыкальной интерпретации и восприятии. Музыковед ставит интересные проблемы о различии проявлений композитора с позиции автора и исполнителя собственного опуса, доказывая различия творческих составляющих личности на примере А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Ф. Листа, Р. К. Щедрина, Т. Н. Хренникова, И. Г. Соколова<sup>96</sup>. Музыковед показывает как могут меняться различные составляющие музыкального содержания (тон, средства музыкальной выразительности, интонации и др.) в исполнительской интерпретации, доказывая идею исполнительской программности, отличающейся от композиторского текста.

---

<sup>96</sup>Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 189.

В таком контексте *музыкально-исполнительская интерпретация* рассматривается как *осуществляемый в звучании, рассчитанный на слушателя личностный диалог исполнителя и композитора, совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса*<sup>97</sup>. Определение Л. П. Казанцевой является опорным в данном исследовании.

М. Ш. Бонфельд развивает мысль М. Г. Арановского о том, что процесс композиторского самонаблюдения дает лишь фрагментарное представление о его работе и сложности композиторской рефлексии связаны с оценкой творческого мышления, на которое существенное влияние оказывает масса факторов, в том числе и работа внутреннего слуха композитора<sup>98</sup>.

Г. П. Овсянкина вводит термин «композиторская рефлексия» в связи с изучением рефлексивных операций, обусловленных композиторским творчеством, и подразумевает под ним особый вид самонаблюдения, размышления, который проявляется в результате создания музыкального произведения и связан с различными аспектами его возникновения и с осмыслением законченного музыкального текста<sup>99</sup>.

В российской музыкальной науке отдельным вопросом теории исполнительской интерпретации стало изучение многообразия исполнительских школ, сохранения эстетических принципов, а также технологических проблем интерпретаций. В отмеченном контексте примечательны работы, связанные с творческим осмыслением стилевых концепций музыкальных произведений для флейты в контексте художественных исканий современности.

Примером может послужить уже упоминавшийся ранее труд Иоганна Иоахима Кванца «Опыт наставления по игре на флейте

---

<sup>97</sup>Там же. С. 9.

<sup>98</sup>Бонфельд М. Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография. СПб.: Композитор, 2006. С. 151.

<sup>99</sup>Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. СПб.: Союз художников, 2007. С. 130.

traversiere»<sup>100</sup>, считающийся в мировом флейтовом исполнительстве одним из наиболее значительных и глубоких трактатов о музыкальной мысли, исполнительской практике и стиле XVIII века. Этот классический текст обучения музыке в стиле барокко выходит далеко за рамки введения в методы игры на флейте, предлагая комплексную программу обучения, которая в равной степени применима не только к исполнителям на других инструментах, но и певцам.

Работа состоит из трех взаимосвязанных эссе, в которых рассматриваются специфика работы солиста, искусство аккомпанемента, а также форма и стиль. И. Кванц подробно изучает широкий спектр проблем, включая фразировку, орнамент, акцент, интенсивность, настройку, каденции, роль концертмейстера, сценическую манеру поведения и технику исполнения танцевальных движений. Особый интерес представляет таблица, связывающая различные темпы со скоростью пульса, которая может помочь современным музыкантам решить задачу воспроизведения аутентичных темпов исполнения в музыке барокко.

Интересен с позиции творческой работы флейтиста с музыкальными текстами эпохи барокко труд Яноша Бали «Руководство по орнаментам в стиле барокко для флейты/блокфлейты»<sup>101</sup>. Венгерский флейтист и блокфлейтист, исполнитель музыки эпохи барокко Янош Бали объясняет ряд трудных вопросов, связанных с исполнением украшений в произведениях барокко. Он систематизирует исследования современных музыкантов в этом вопросе; его коллекция содержит богато орнаментированные произведения, отобранные из репертуара периода между 1550 и 1760 годами, то есть от позднего Возрождения, включающего различные национальные стили раннего и зрелого барокко, вплоть до рококо. В партитуре оригинальная мелодия каждого

---

<sup>100</sup>Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.

<sup>101</sup>Bali J. A Baroque Ornamentation Tutor for flute/recorder. Budapest: Edition Musica Budapest, 2005. 112 p.

произведения или части и несколько различных орнаментированных версий одной и той же мелодии могут быть найдены одна под другой, благодаря чему различные возможные способы орнаментации могут быть легко сравнимы.

Самым актуальным из современных трудов, посвященных интерпретации произведений на флейте, видится книга профессора барочной флейты и руководителя секции старинной музыки в Королевской консерватории Брюсселя и Гааги Бартольда Кёйкена «Нотация – это не музыка. Размышления о старинной музыкальной практике и исполнении»<sup>102</sup>. Как отмечает автор, книга не является ни музыковедческим исследованием, ни практическим руководством по игре старинной музыки. Автор анализирует идеи, лежащие в основе фактов, о теории и практике старинной музыки. Первая часть труда позволяет узнать об исполнительских условностях и звуковых идеалах данного места и времени, в то время как вторая помогает переводить эти идеалы в реальный звук.

Бартольд Кёйкен относит свои научные изыскания к «художественными исследованиями», поскольку они являются как субъективными, так и творческими. Действительно, художник как исследователь не стоит рядом со своей темой или вне ее, но сам является частью исследуемой темы – таковы исследования в искусстве, а не о нем. Как считает музыкант, результаты его работы не претендуют на научность; он в большей степени хотел бы считать их искусством. По его определению, «...художественное исследование, как и интерпретация, никогда не бывает ни окончательным, ни полным. И то, и другое, не может быть в точности повторено и не стремится что-то доказать. Они никогда не являются самоцелью, но ведут к более глубокому пониманию и ...к

---

<sup>102</sup>Kuijken B. The Notation is Not the Music-Reflections on Early Music Practice and Performance. Indiana: Indiana University Press, 2013. 124 p.

лучшей производительности или творчеству»<sup>103</sup>. Как считает талантливый музыкант, результаты его исследования нужно практиковать, технически и художественно осваивать, применять и интегрировать в чувства, игру, дирижирование и преподавание, пока они не станут частью «родного языка» исполнителя. «Эта книга неизбежно выражает мой собственный современный бренд “общего знания”, практики и теории, и ограничена объемом моих собственных исследований и практического опыта. Я надеюсь, что это даст повод для экстраполяции, что это может способствовать дальнейшим размышлениям и поискам тем, кто любит старинную музыку, заинтригован ею и хочет поделиться этим видом искусства со своей аудиторией»<sup>104</sup>.

Слова Бартольда Кёйкена о взаимодействии теории и практики в исполнительской деятельности как нельзя более согласуются с понятием рефлексия (с англ. – *reflection*) – мыслительный (рациональный) процесс, направленный на анализ и осознание себя: собственных действий, поведения, речи, опыта, характера, отношений с кем-либо другим, своих задач, назначения<sup>105</sup>. Для понимания и исследования проблем развития творческого мышления в исполнительской деятельности музыканта рассмотрим, прежде всего, понятие мышления и его виды.

Как полагает российский психолог Б. Г. Мещеряков, понятие «рефлексия» по своему содержанию, процессуальной функциональности связано с самонаблюдением, интроспекцией, ретроспекцией, самосознанием. Согласно Э. Эриксону, одна из главных рефлексивных задач человека – это ответ на вопрос «Кто я?». В российской психологической науке и физиологии рефлексия обусловлена деятельностью, что особенно актуально для музыканта-исполнителя.

---

<sup>103</sup> Kuijken B. The Notation is Not the Music-Reflections on Early Music Practice and Performance. Indiana: Indiana University Press, 2013. P. 6.

<sup>104</sup> Ibid. P. 7–10.

<sup>105</sup> Большой психологический словарь / Ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. М.: Олма-Пресс, 2006. С. 470.

Н. А. Бернштейн рассматривал движение в контексте функционирования рефлекторного кольца, важной составляющей которого является обратная связь и осмысление музыкантом результатов своего исполнения с целью его коррекции. Суть рефлекторного процесса обеспечивается операциями в центральных замыкательных системах, реализующих сенсорные коррекции. Они влияют на возбудительный процесс в мышце, характеризуемый биоэлектрическими потенциалами. Динамическое напряжение в мышце выливается в результирующее движение органа, что дает отображение результирующего движения в афферентационной импульсации. Описанная Н. А. Берштейном фундаментальная форма управления двигательным процессом<sup>106</sup> напрямую связана и обусловлена процессами мышления.

Р. С. Немов дает определение мышления с точки зрения когнитивной познавательной деятельности: «Мышление – это обобщенное познание человеком действительности, то есть получение знаний о ней в виде общих понятий и идей, в отличие от конкретного познания мира, осуществляемого через образы, формируемые в результате восприятия»<sup>107</sup>.

А. В. Свешников рассматривает процесс мышления с точки зрения решения проблемных ситуаций: Мышление – это «...интеллектуальный процесс, направленный на решение новых практических и теоретических задач»<sup>108</sup>.

В психологической и педагогической науке выделяют конкретно-действенное, наглядно-образное и абстрактно-теоретическое мышление. Рассмотрим их в контексте музыкальной деятельности исполнителя.

---

<sup>106</sup>Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений: избранные психологические труды. М.: Модэк, 2004. С. 646–665.

<sup>107</sup>Немов Р. С. Общая психология в 3 т. Том II в 4 кн. Книга 3. Воображение и мышление: учебник и практикум. М.: Юрайт, 2020. С. 83.

<sup>108</sup>Свешников А. В. Интегральное мышление и искусство: монография. М.: Университетская книга, 2017. С. 78.

Самым элементарным видом мышления является *конкретно-действенное мышление*, характеризующееся «...опорой на непосредственное восприятие предметов в процессе выполнения действий с ними. <...> Обычно данный вид мышления ярко проявляется в такой деятельности, специфика которой обуславливает решение мыслительных задач с одновременным подкреплением практическими действиями»<sup>109</sup>.

Конкретно-действенное мышление обеспечивает процесс исполнительской деятельности флейтиста. В коре головного мозга обрабатываются импульсы, связанные с представлениями музыканта о том, как должна звучать исполняемая им музыка, затем происходит сопоставление с «эталонным образом» звучания произведения, услышанным исполнителем в уже существующих интерпретациях. На основе этой сложной деятельности мозга происходит корректировка технических и выразительных исполнительских средств: силы нажатия на клавиши, распределения дыхания и другого. Аналитико-синтетическая деятельность коры головного мозга в данном контексте постепенно доводится до автоматизма и, таким образом, появляются исполнительские навыки.

Конкретно-действенное мышление взрослого человека называют также *ручным мышлением* (О. К. Тихомиров), когда процесс интеллектуальной деятельности соединен с *практическими действиями*, обусловлен ими и наоборот, руководит ими<sup>110</sup>. Для музыканта данный вид мышления наиболее актуален, так как музыка воспроизводится посредством действий человека. Конкретно-действенное мышление необходимо, так как благодаря ему осуществляется сам процесс исполнения. В то же время, оно самым непосредственным образом связано с наглядно-образным мышлением. Здесь для нас важна «...не столько

---

<sup>109</sup>Кузин В. С. Психология. М.: Высшая школа, 1982. С. 160.

<sup>110</sup>Тихомиров О. К. Информационная и психологическая теории мышления // Психология мышления. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 150.

“визуальная” трактовка средств музыкальной выразительности, сколько понимание “нестандартных” способов решения музыкальных композиций, в которых конкретно-действенное мышление реализуется в специфическом оперировании выразительными средствами музыки, формирующем определенные параметры стиля – графичности у И. Стравинского, С. Прокофьева, Ч. Айвза; колористичности – у К. Дебюсси, О. Мессиаана, К. Пендерецкого, Р. Щедрина»<sup>111</sup> и другие.

«Наглядно-образное мышление – это мышление, опирающееся на представления. Характерная черта данного вида мышления – широкое оперирование конкретными наглядными образами в процессе решения той или иной мыслительной задачи»<sup>112</sup>.

Деятельность музыканта-исполнителя представляет собой сложную систему действий, соотнесенную с особенностями инструмента, техническими и художественными задачами, зафиксированными в нотном тексте, художественно-образным миром и темой, раскрываемой в музыкальном произведении. Наглядно-образное мышление помогает в создании интерпретации произведения благодаря мыслительным операциям, осуществляемым с музыкальными образами, где активно используются воображение, пространственное восприятие, логическое построение структурных цепочек, оценивание ситуации и другие мыслительные операции.

Наглядно-образное мышление способствует активизации синестезийных свойств восприятия человека, основанных на взаимодополнении межчувственных модальностей. Суть такой активизации объясняется способностью музыки вызывать у человека ассоциации с множеством внемusикальных факторов. Особый комплекс средств музыкальной выразительности, выбранный композитором,

---

<sup>111</sup>Мозгот С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2018. С. 13.

<sup>112</sup>Кузин В. С. Психология. М.: Высшая школа, 1982. С. 160.

агогика, особенности прочтения и исполнения нотного текста музыкантом содействуют возбуждению многочисленных нервных рецепторов, связанных с визуальными, кинетическими, тактильными, обонятельными и другими сигналами внешнего мира. «Процесс синтезирования раздражений представляет собой <...> завязывание длинной цепи условнорефлекторных связей, ...преимущественно следового характера. <...> Информационное значение получают и физико-химические «отпечатки», становящиеся элементами нейродинамического содержания музыки, что и превращает ее в средство коммуникации. При озвучивании имеющихся у автора «отпечатков» (отражений) ...информация может передаваться слушателям...», – поясняет сущность коммуникативных процессов, связанных с восприятием и расшифровкой музыкального содержания, российский нейрофизиолог, – М. П. Блинова. «По характеру воздействующего раздражителя угадывается специфика реакции; по особенностям имеющегося отпечатка заключается о качестве воздействующего раздражителя. Так следы приобретают сигнальное значение»<sup>113</sup>. Исследователями было установлено, что изобразительный признак интонации – основа её музыкального смысла<sup>114</sup>.

Интонация в музыке, по определению В. Н. Холоповой, – «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемusикальных ассоциативных представлений»<sup>115</sup>. В таком контексте решающее значение может сыграть *интонация-*

---

<sup>113</sup>Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. С. 51.

<sup>114</sup>Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: ПРЕСТ, 2002. С. 15.

<sup>115</sup>Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. С. 23.

*обобщение*, становясь, по словам В. В. Медушевского, выразителем жанра и стиля<sup>116</sup>.

Кроме этого музыкальная интонация, воспринятая в качестве знака-сигнала, помогает слушателю в выстраивании смыслов в музыке. В таком значении музыкальная интонация толкуется как *праинтонация* в значении первоосновы музыкального образа<sup>117</sup>, то есть того, что предшествовало собственно музыкальной интонации – речь, движение и другое. Протоинтонации, как замечает Д. К. Кирнарская, тяготеют к древнейшим метасмыслам, закодированным, по К. Юнгу, в коллективном бессознательном. Исследовательница выявляет четыре коммуникативных архетипа, действующих в музыке с древнейших времен, – «призыва», «просьбы», «игры» и «медитации». В их осознании важными являются, в том числе, и знаки-сигналы, опирающиеся на движение или моторно-пластический компонент, напрямую говорящий о жанре произведения.

Наглядно-образное мышление проявляется в том, что музыкант «мыслит образами, природа которых конкретно чувственна. Это роднит образы искусства с формами самой жизни, хотя нельзя понимать эту родственность буквально», – отмечал Ю. Б. Борев<sup>118</sup>. В таком контексте наглядно-образное мышление становится инструментом передачи других смыслов, становясь, согласно Ю. М. Лотману, языком моделирования художественной реальности<sup>119</sup>.

«Отличительной чертой абстрактно-теоретического мышления является опора на понятия, которые отражают сущность предметов и

---

<sup>116</sup>Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 150.

<sup>117</sup>Понятие «праинтонации» обосновано В. В. Медушевским в работе: Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.

<sup>118</sup>Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. М.: Политиздат, 1988. С. 91.

<sup>119</sup>Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб.: Искусство, 1998. С. 443.

выражаются в словах <...> оно тесно связано с решением теоретических задач и отражает уровень развития логической стороны мышления»<sup>120</sup>.

Благодаря абстрактно-теоретическому мышлению исполнитель обобщает и выявляет типичное в произведении, *типизация* – это «художественное обобщение через индивидуализацию путем отбора существенных черт»<sup>121</sup>. Именно этот тип мышления позволяет «усмотреть тезис в экспозиции, антитезис в виде этапов борьбы в разработке и синтез в репризе»;<sup>122</sup> обобщать ряд характерных признаков, по которым только что услышанное музыкальное произведение соотносится с той или иной эпохой, географическим пространством, стилем композитора.

Музыканту необходимы все виды мышления и, в том числе, *художественное мышление*. Специфика последнего, по мнению российского психолога искусства В. С. Кузина, заключается в планомерном оперировании образами и воздействием на процессы ассоциативности: «...по контрасту, по сходству и смежности...»<sup>123</sup>. Активизация ассоциативного мышления постоянно присутствует в композиционном процессе, на пути от элементарного, простого, к сложному: в соотношении применения правил гармонии, организации фактуры и построения формы с раскрытием содержания, образно-художественной стороной, темой и идеей<sup>124</sup> произведения.

Художественное мышление напрямую связано с *композиционным*. А. В. Свешников доказывает, что *художественно-композиционное* мышление направлено на организацию знаковых, символических ...элементов (знаков чувств и интеллектуальной оценки) в смысловую целостность. Композиционное мышление обрабатывает и передает

<sup>120</sup>Кузин В. С. Психология. М.: Высшая школа, 1982. С. 160.

<sup>121</sup>Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. М.: Политиздат, 1988. С. 91.

<sup>122</sup>Павчинский С. Э. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. М.: Музыка, 1967. С. 32.

<sup>123</sup>Кузин В. С. Психология. М.: Высшая школа, 1982. С. 161.

<sup>124</sup>Под идеей подразумевается «специфическая акцентуация темы, особый угол зрения на нее, угол ее “поворота”». Цит. по: Казанцева Л. П. Там же. С. 257.

художественную информацию»<sup>125</sup>. То есть, в процессе исполнительской рефлексии важным является не только адекватное осмысление и коррекция обратной связи, но и постановка новых творческих задач. Последние содействуют преобразованию абстрактных и конкретных элементов композиции в личностные смысловые конструкты, опирающиеся на инвариантные стилевые установки, обеспечивающие связь личного и всеобщего, индивидуального и массового.

Л. М. Веккер психологически обосновывает общность эстетических закономерностей разных видов искусств, опираясь на константные составляющие при восприятии образа – его локализацию, форму, рельеф, величину, доказывая их обусловленность сенсорным опытом человека – соматическим, визуальным, слуховым<sup>126</sup>. Ряд общих принципов организует композицию в разных видах искусства: периодичность, репрезентирование, варьирование, цикличность. Примечательна и общность жанровых основ искусства, объединяющая общими признаками изобразительный и музыкальный портрет, пейзаж, ноктюрн, симфонию; поэтическую и музыкальную балладу, поэму, экспромт и другие<sup>127</sup>.

В. В. Ванслов отдельно исследовал совпадающие термины в музыке и изобразительном виде искусства – ритм, нюанс, тональность, лад, фактура, – указывающие на «известную перекличку искусств»<sup>128</sup>. Сравнительный подход объединяет исследования специального и

---

<sup>125</sup>Свешников А.В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.09. СПб., 2004. С. 20.

<sup>126</sup>Подробнее в издании: Веккер Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 2000. 587 с.

<sup>127</sup>Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры. Астрахань: Волга, 2005. С. 4–5.

<sup>128</sup>Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 27.

неспециального содержания видов искусства в трудах М. С. Кагана<sup>129</sup>, В. Н. Холоповой<sup>130</sup>, Ф. Шеллинга<sup>131</sup>.

Л. С. Выготский считал, что мышление представляет механизм осознания и способ овладения с помощью знаков собственными психическими процессами. Его развитие состоит в прогрессирующем осознании понятий. «Центральным для этого процесса...является функциональное употребление знака смыслопостроения в системах и схемах, с помощью которого <...> осуществляется смыслопорождение»<sup>132</sup>.

Именно эти процессы характеризуют работу музыканта-исполнителя с нотным текстом. В связи с этим М. Г. Арановский формирует узкое и широкое понятие *музыкального мышления*. В узком смысле «музыкальное мышление предстает прежде всего как особый вид продуктивного, творческого мышления, требующего соответствующих способностей»<sup>133</sup>. В широком смысле музыкальное мышление имеет «принципиальную схему», охватывающую несколько уровней, начиная с высших. Как полагает ученый, движение по ним проистекает из некоего экстрамузыкального стимула. Выбор жанра ограничивает сферу музыкального содержания довольно в широких пределах. С выбором жанра тесно связан выбор формы, то есть структуры музыкального произведения. Структура же является моделью, в которой заложена «программа» плана содержания в его самых общих, типизированных чертах. Музыкальная форма обладает функцией порождающей модели, обладающей определенным семантическим потенциалом. Нижележащий уровень – уровень синтаксических структур (мотив, фраза). «За пределами музыкального

---

<sup>129</sup>Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб.: Ut, 1996. 232 с.

<sup>130</sup>Холопова В. Н. Специальное и несспециальное музыкальное содержание. М.: ПРЕСТ, 2002. 32 с.

<sup>131</sup>Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

<sup>132</sup>Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. М.: Национальное образование, 2016. С. 13.

<sup>133</sup>Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. О понятии «музыкальное мышление» // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 89.

языка лежит область звукоряда, то есть асемантической, но исторически отобранной “материи” музыки. Итак, образование плана содержания происходит вследствие взаимодействия экстрамузыкального стимула со всей системой музыкального мышления»<sup>134</sup>.

В. П. Бобровский, исследуя тематизм как фактор музыкального мышления, рассматривает различные «...виды тематизма: сложно-составная темы, тематический комплекс – горизонтальный и вертикальный; рассредоточенный тематизм, макротематизм. При этом тема важна ...не сама по себе, а в контексте целого». При этом видится ценным наблюдение ученого, касающееся композиционного процесса: «Когда противоречие между действующими в данном стиле композиционными нормами и мощным воздействием драматургии переходит некую критическую точку (в каждом стиле разную!), происходит диалектический скачок, и эти нормы рушатся. Так создаются индивидуальные варианты устойчивых композиционных форм или их разделов либо индивидуализированные композиционные формы. В определенных историко-стилистических условиях нарушения ранее выработанных соответствий ведут к рождению новых типов композиционных форм или их драматургических вариантов»<sup>135</sup>.

Л. А. Секретова отмечает, что в процессе музыкального мышления происходит моделирование интонирования. Подобно тому, как в логическом мышлении оперируют понятиями и умозаключениями, в музыкальном мышлении – интонационными моделями<sup>136</sup>.

Найти взаимосвязи между интонационными моделями, на наш взгляд, помогает *творческое мышление* – особый вид мышления,

---

<sup>134</sup>Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. О понятии «музыкальное мышление» // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 126–127.

<sup>135</sup>Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: КомКнига, 2018. С. 9.

<sup>136</sup>Секретова Л. А. Педагогические условия формирования историко-стилевого мышления у студентов музыкальных училищ: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2001. С. 5.

формирующий «...на основе восприятия и представлений творящего субъекта ... новую оригинальную для искусства ценность»<sup>137</sup>. Творческое мышление задействовано и в том случае, когда творящий субъект делает открытие для самого себя, имеющее большое значение для самого творящего субъекта. Творческое мышление имеет аспект продуктивности, то есть способности быть реализованным в какой-либо деятельности. Способность мышления быть продуктивным позволяет индивиду действовать в новых ситуациях<sup>138</sup>.

Как отмечает ряд психологов, этапами творческого мышления являются: сбор и накопление информации, анализ и синтез информации или данных, уход от проблемы, инсайт и верификация или проверка<sup>139</sup>. Инсайт – это процесс, посредством которого решаются проблемы. Инсайт характеризует внезапную реорганизацию или реструктурирование модели или значения событий, позволяющее человеку понять связи, соотносимые с решением<sup>140</sup>. М. Г. Арановский инсайтом называл «неожиданное появление решения, которое происходит в любое время, любом состоянии»<sup>141</sup>.

Творчество проявляется у музыканта в индивидуальном стиле исполнения. В искусстве творец (композитор или музыкант-исполнитель) мыслит образно, воплощает образы в музыкальной деятельности – игре на инструменте, в процессе которой актуализируется конкретно-действенное мышление. Но форма музыкального произведения выстраивается логически. Поэтому в искусствоведении вводится понятие *интегральное мышление*.

---

<sup>137</sup>Свешников А. В. Интегральное мышление и искусство: монография. М.: Университетская книга, 2017. С. 78.

<sup>138</sup>Джеймс У. Психология в беседах с учителями. СПб.: Питер, 2001. С. 44.

<sup>139</sup>Лук А. Н. Мышление и творчество. М.: Политиздат, 1976. С. 44.

<sup>140</sup>Ребер А. Инсайт. Большой толковый психологический словарь. М.: Аст-Вече, 2001. С. 313.

<sup>141</sup>Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 121.

А. В. Свешников дает следующее определение интегральному мышлению: «Мышление, которое приводит к целостности представления о мире и переплавляет внутренние конфликты. Основное свойство интегрального мышления заключается в том, что оно формирует сверхсмысл построенной целостности, который отличается эмерджентностью, то есть не может быть сведен к простой сумме составляющих его смыслов»<sup>142</sup>. «Образное мышление художника логично, последовательно и структурно выстроено <...>. Интегральное мышление формирует целостные художественные формы из отдельных ментальных элементов»<sup>143</sup>. Таким образом, оно объединяет в себе ряд элементов, синтезирует, требует воплощения музыкальной идеи и включает в себя процессы как неосознаваемого континуального, так и дискретного мышления и является объединяющей структурой разных видов интеллектуальной активности.

Когда речь идет о творческой рефлексии, образное мышление композитора взаимосвязано с понятийным и благодаря их взаимодействию происходит порождение нового. У исполнителя, также задействованы все виды мышления и результатом творческой рефлексии становится то, что новый, оригинальный «продукт» создается в процессе исполнения произведения.

Подводя итоги, отметим, что интерпретация как форма выражения творческой рефлексии музыканта напрямую обусловлена процессами мышления исполнителя. Имеется в виду специфический вид когнитивной деятельности, развивающийся в связи с формированием в сознании типических структур и подразумевающий осознанное представление в композиторской, исполнительской и слушательской деятельности художественных моделей культуры эпохи, владение элементами ее

---

<sup>142</sup>Свешников А. В. Интегральное мышление и искусство: монография. М.: Университетская книга, 2017. С. 19.

<sup>143</sup>Там же. С. 18–19.

культурных слоев и присущих им музыкальных систем. Функционирование конкретно-действенного, наглядно-образного и абстрактно-логического и других видов мышления исполнителя – композиционного, ассоциативного, художественного, интегрального по отношению к музыкальной деятельности как композитора, так и исполнителя включает еще множество неизученных областей. Также осмысление взаимосвязи между разными типами и видами мышления в различных творческих процессах еще открыто по множеству вопросов.

В то же время, резюмируя представленные наблюдения, отметим, что в процессе творческой рефлексии важным оказывается не только адекватное осмысление и коррекция обратной связи, но и постановка новых задач. Последние влияют на преобразование конкретных и абстрактных элементов композиции в личностные смысловые конструкции, опирающиеся на инвариантные стилевые установки, обеспечивающие связь личного и всеобщего, индивидуального и массового в интерпретации музыкального произведения. И здесь нельзя не согласиться с размышлениями В. Г. Мозгота о том, что «... сама специфика процесса понимания музыки заключается в создании комплекса сенсорных ответов (ощущений), соответствующих тому или иному психофизическому состоянию, через которое слушатель, исполнитель, композитор приходит к пониманию смысла. <...> Отметим, что в отношении понимания произведений различных видов искусства смыслы вполне могут переходить в состояния, как и наоборот (состояния могут становиться смыслами), являться в виде смыслов»<sup>144</sup>. Соответственно ученым намечается перспективное направление в исследовании процессов творческой рефлексии, а именно, изучение особой роли в них эмоционального, аффективного начала и, шире, роли бессознательного.

---

<sup>144</sup>Мозгот В. Г. Психология музыкальной деятельности: монография. М.: МПСУ, 2023. С. 23.

Теоретический анализ литературы, обобщение различных определений и классификаций и выявление специфики изучаемого явления позволяют сделать следующие выводы. Непосредственная связь категорий «стиль» и «мышление» доказывается в гуманитарной науке применением к их исследованию методов сократовской майевтики, историко-культурного, сравнительно-исторического, гносеологического, герменевтического подходов. Они подбираются учеными в соответствии с природой предмета исследования и законов определенного вида искусства. Вместе с тем, составляющие, степень их корреляции и уровни взаимодействия в каждой подсистеме и в их взаимодействии между собой еще нуждаются в дополнительном изучении в композиторском, исполнительском творчестве и в перекрестных взаимодействиях.

Под понятием «стиль» в музыкальном искусстве чаще всего подразумевается сложное взаимодействие *типичного* и *особенного*, что актуально как для всех проявлений этой категории. Стиль обусловлен *процессами мышления* – нахождением решений творческих задач на основе конкретных исполнительских действий, образов, навыков логического и образного мышления, конкретизированных музыкальным интонированием. Исходя из этого *творческая рефлексия в музыкальной деятельности* – это сложная обобщающая категория, представляющая совокупность процессов мышления, в которых музыкант на основе постоянно осуществляющейся обратной связи корректирует исполнение, ставит и решает новые задачи, стремясь выразить в интерпретации индивидуальное понимание смысла музыкального произведения.

## ГЛАВА II

### РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРИЗНАКОВ «СТИЛЯ ЭПОХИ» В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРА XVIII–XIX ВЕКОВ

#### 2. 1. Проблема «стилевой множественности» в интерпретации произведений эпохи барокко и композиторов мангеймской школы

В настоящее время довольно ясно обнаружилось две противоречивые тенденции, свойственные интерпретации произведений старинной музыки: интерпретация с сохранением признаков стиля эпохи и интерпретация в свободном духе. Исследование исполнительской практики в области современной интерпретации сочинений академической музыки высветило намеренный отказ многих музыкантов от сохранения признаков стиля эпохи с целью самовыражения, создания эмоционального диалога со слушателем для популяризации академического типа концертного репертуара. В то же время сохранение практики музицирования на старинных инструментах и особое внимание ансамблей старинной (барочной) музыки к выдерживанию стилевых признаков эпохи показало, что как таковых «универсальных» стилевых признаков не существует. Они складываются в гибком взаимодействии комплекса композиторских и исполнительских средств музыкальной выразительности, чтобы отразить основные принципы эстетики и поэтики, присущие не только художественной культуре эпохи, но и стилю композитора<sup>145</sup>. Начнем наш обзор с исследования сочинений для флейты в

---

<sup>145</sup>Материал данного параграфа прошел апробацию в статье: Цзян Вэйшань. Г. Ф. Телеман. Новые парижские квартеты. Квартет VI для скрипки, флейты, виолы да гамба, и basso continuo *e-moll*: особенности интерпретации барочного стиля: pro at contra // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 4. С. 60–66.

музыке барокко, наиболее ярко репрезентирующей отмеченные тенденции в современном музыкальном исполнительстве.

Отметим, что стилевые признаки барокко в музыкальном искусстве сложились в результате устойчивых функциональных взаимосвязей с культурной жизнью социума. Термин «барокко» (*barocco*) первоначально соотносился с прикладным искусством и в переводе с итальянского, испанского, португальского языков означал жемчужину или морскую раковину неправильной формы. С середины XVII столетия ассоциировался в изобразительном искусстве и архитектуре с необычным, вычурным, неестественным, – всем тем, что отклоняется от объективно признанной философской истины или эстетической нормы. В музыкальном искусстве термин стал применяться с 1746 года французским писателем и критиком Н. А. Плюшем<sup>146</sup>. В музыке барочный стиль в искусстве начала XVII середины XVIII века, проявлялся главным образом стремлением к разнообразию (лат. «*varietas*»).

М. Н. Лобанова считает, что описание музыкального стиля барокко сопряжено с колоссальными сложностями в виду множества противоречивых истоков, влияющих на творческих деятелей: смешения нескольких исторических времен, нескольких культур и отражении внутри стиля пограничной исторической ситуации. Все это прочитывается в барочной эстетике и поэтике через антитетичность, многоязычие, мобильность, иллюзорность и многое другое. Критерии стиля не приведены к единству, что согласуется с полифонической сущностью эпохи: стиль смешивается с «музыкой», «манерой», «жанром»<sup>147</sup>.

В то же время, музыковед отмечает, что универсализм в эпохе барокко охватил жанры «порядка» и «свободы». В первом случае он проявляется в правилах и предписаниях, свойственных каноническому,

<sup>146</sup>Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. С. 43.

<sup>147</sup>Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики М.: Музыка, 1994. С. 164–165.

церковному, мотетному искусству. «Свободное» начало связывается исследователем с фантазийностью, речитативностью, театральностью. Причуды, шутки, остроумная игра также свойственны барочному стилю, что обусловлено тем, что «музыкальный стиль в эпоху барокко явление не вполне музыкальное. Он связан с математикой, риторикой, теорией аффектов, ...аллегорикой, метафорикой и эмблематикой, определяется многими внемузыкальными факторами»<sup>148</sup>.

Одной из особенностей стиля барокко является смешивание различных предыдущих стилей. Такая тенденция появилась в семнадцатом веке, затем оформилась в теорию «смешанного вкуса», автором которой был немецкий флейтист И. Кванц (1697–1773). Музыкант призывает композиторов придерживаться правил и не допускать вольностей, относительно ведения многоголосия или двойного контрапункта. Вместе с тем правила, по мнению И. Кванца, должны быть незаметны слушателю и не нарушать красоты мелодии или гармонии<sup>149</sup>.

Рассмотрим стилевые признаки барокко на примере произведений для флейты. *Стилевые признаки барокко* в теоретической литературе приводятся на основании ведущих тенденций построения музыкальной формы и повторяющихся средств музыкальной выразительности, выступающих во взаимодействии в различных комплексах путем включения:

- консонансных созвучий/ трезвучий, смешанных с «диссонансными задержаниями»<sup>150</sup>;
- простой полифонии, чаще двухголосной;

<sup>148</sup>Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики М.: Музыка, 1994. С. 179.

<sup>149</sup>Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. С. 26.

<sup>150</sup>Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. М.: Композитор, 2010. С. 15.

- гомофонного типа изложения музыкального материала с характерным удвоением мелодии терциями и секстами;
- ритмоформул танцевальных жанров эпохи барокко, таких как менуэт, гавот, сицилиана и других;
- вокальных основ интонирования в инструментальную музыку;
- частых крещендо и диминуэндо, динамических контрастов как способа драматизации развития;
- «злоупотребления тритоном»;
- «острого синкопированного ритма с ударной короткой сильной долей»<sup>151</sup>;
- «остинатного ритма, подчеркивающего полифоничность фактуры»<sup>152</sup>;
- феномена самодвижения формы (В. П. Бобровский) путем варьирования краткого мотивного ядра<sup>153</sup>;
- разнообразных украшений, трели, «апподжиатуры, в которых акцент делается на сильную долю»<sup>154</sup>;
- «аффективного компонента и строгого полифонического стиля»<sup>155</sup>.

В исполнительском стиле барокко выделяется склонность к вольным импровизациям в процессе воспроизведения уртекста. Во времена барокко флейта имела особенное звучание, отличное от современного.

---

<sup>151</sup>Стачинская И.В. Немецкая флейтовая музыка эпохи барокко и особенности ее интерпретации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 1 [59]. 2021. С. 77.

<sup>152</sup>Там же. С. 78.

<sup>153</sup>В зарубежном музыкознании это явление получило название фортшпиннунг (*fortspinnung* англ. дословно – развитие, разработка «прядение вперед»). *Fortspinnung* – является немецким термином. Впервые он был употреблен в 1915 году для обозначения процесса развития музыкального мотива. В этом процессе мотив превращается в целую музыкальную структуру с помощью изменения интервальных, аккордовых последовательностей или простых повторений. Kelly T. F. *Early Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 53.

<sup>154</sup>Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. С. 5.

<sup>155</sup>Стачинская И. В. Стилистические особенности интерпретации сочинений для флейты: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2022. С. 44.

Закономерно, что игра на флейте в настоящее время требует корректировки звукоизвлечения таким образом, чтобы оно было похоже на звучание отдельных разновидностей барочной флейты. В это время была распространена продольная флейта (играют в положении инструмента, близкого вертикальному), имеющая легкие свистковые призвуки в характеристике тембра. Эта особенность сохраняется многими музыкантами при исполнении, например, в Канцоне V для продольной флейты, скрипки и *basso continuo* Дж. Фрескобальди (1583–1643) (Алексей<sup>156</sup> Любимов – клавесин, Олег Худяков<sup>157</sup> – продольная флейта, Анатолий Гринденко – виола да гамба, Татьяна Гринденко – скрипка).

Популярной разновидностью *продольной флейты* стала *блок-флейта* (нем. Blockflöte)<sup>158</sup>. Блок-флейта изготавливается из дерева и имеет певучий, теплый тембр. Благодаря таким характеристикам звука для блок-

---

<sup>156</sup> При упоминании имен и фамилий исполнителей в диссертации в первый раз имя прописывается полностью, в последующих случаях сохраняется инициал.

<sup>157</sup> Худяков Олег Валентинович – преподаватель по классу флейты, Заслуженный артист РФ, профессор МГК им. П. И. Чайковского. Окончил Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского по классу флейты, аспирантуру Нижегородской консерватории им. Глинки по классу оперно-симфонического дирижирования. Работал со многими выдающимися дирижерами: П. Берглунд, В. Гергиев, К. Кондрашин, К. Мазур, М. Плетнев, Н. Рахлин, Г. Рождественский, Е. Светланов, В. Спиваков, Ю. Темирканов, Б. Хайкин, К. Элиасберг и др. Одним из первых в России начал давать концерты на аутентичной барочной траверс-флейте (в составе ансамбля «Московский барочный квартет» (Moscow Baroque Quartet) совместно с А. Любимовым, Т. Гринденко и А. Гринденко. Является организатором ансамбля солистов «Орфарион». Ансамбль записал несколько CD-дисков и принимал участие в международных фестивалях, в том числе в фестивале старинной музыки в городе Утрехт (Нидерланды). Подробнее: Худяков О.В. URL: <https://gnessinka.ru/ru/uchashchimsya/prepodavateli/139-khudyakov-oleg-valentinovich/> (дата обращения 08.04.2025).

<sup>158</sup> Название «блок-флейта» отражает особенности устройства инструмента и наличие деревянной пробки в мундштуке. Название обусловлено конструкцией инструмента и указывает на то, каким образом рассекается воздушный поток для образования звуковой волны. Функцией «блока» было прикрывать отверстие для вдувания воздуха, оставляя только узкую щель для его циркуляции. В устройстве инструмента имеется семь пальцевых отверстий сверху и одно – снизу. Иногда к нему добавляют еще одно отверстие, чтобы создать дублировку звука на октаву ниже. Добавленные (одно или два) отверстия улучшают возможности исполнения с зеркальной постановкой рук или улучшения хроматизмов. Чтобы извлечь звук на октаву ниже, то есть существенно расширить диапазон, необходимо было увеличить длину инструмента и добавить клапанную систему.

флейты писались «вокальные» опусы – Ария *d-moll* (приложение, пример 1), Прелюдия для блок-флейты *d-moll*<sup>159</sup> Z 773 Г. Пёрселла (1659–1695). Интересна интерпретация Прелюдии *d-moll* Г. Пёрселла голландской флейтисткой Саскией Коолен<sup>160</sup> и французским флейтистом Хьюго Рейном<sup>161</sup>. Саския играет Прелюдию как набор речевых фраз, выражающих вопрос, сомнение, размышление, утверждение (приложение, пример 2, т. 7–11), отражая тем самым значимость риторического искусства в музыке. Хьюго Рейн наоборот толкует звучание инструмента в органном духе, играя более медленно, усиливая впечатление барочных антитез пространственными эффектами выше – ниже, динамическими контрастами *f* и *p* (приложение, пример 2, т. 7–11). Таким образом, каждый из исполнителей выбирает для себя один из существенных эстетических признаков барочного стиля, близкого исполнителю по его характеру и темпераменту и раскрывает его по-своему в музыке.

Также немаловажным при исполнении музыкального произведения для флейты эпохи барокко является соответствующая *артикуляция*.

---

<sup>159</sup>Прелюдия *d-moll* Г. Пёрселла. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/17451> (дата обращения: 08.04.2025).

<sup>160</sup>Коолен Саския – современная исполнительница на флейте, училась игре на блокфлейте в Консерватории Свелинка в Амстердаме, а также музыковедению в Утрехтском университете. В 1994 году она основала ансамбль «Senario», который специализируется на исполнении камерной музыки в стиле барокко, в которой блокфлейта выступает в качестве солирующего инструмента. Саския Коолен проводит курсы и мастер-классы по всей Европе и Америке, а также преподает в Консерватории Амстердама. Является постоянным лектором на Амхерстском фестивале старинной музыки. Подробнее: Коолен Саския. URL: <https://www.amherstearlymusic.org/node/72> (дата обращения: 08.04.2025).

<sup>161</sup>Рейн Хьюго (1961 г.р.) – современный французский флейтист, гобоист, постоянный участник Парижских ансамблей барочной музыки. В 1987 года является руководителем ансамбля исторической интерпретации «La Symphonie du Marais» и особенно интересовался французской лирической музыкой. С 2003 года Хьюго Рейн является художественным руководителем фестиваля «Musiques в Logis de la Chabotterie», проходящим в Сен-Сюльпис-ле-Вердон. Является коллекционером флейт, активно занимается исследованием старинных партитур. За музыковедческие работы был удостоен звания кавалера Ордена искусств и литературы. Подробнее: Lumbroso J. À propos de Naïs de Rameau rencontre avec Hugo Reyne. URL: <https://www.qobuz.com/fr-fr/magazine/story/magazine-actualites/Evenements/A-Propos-de-Nais-Rencontre-avec55549/> (accessed: 09.06.2025).

Мелодии, которые играли флейтисты во времена барокко требовали вокальной фразировки, что особенно типично для барочной музыки в исполнении *траверс-флейты* (или *барочной поперечной флейты*). Примечательные особенности ее структуры – наличие трех колен и обратно-коническая конструкция, сужающаяся к окончанию. На стволе инструмента присутствует семь отверстий, которые во время исполнения закрывают нажатием пальцев, последнее из отверстий закрывается при помощи специального клапана (*dis/es*), благодаря которому было можно играть в разных тональностях и исполнять произведения с модуляциями. Мягкий, глубокий звук траверс-флейты определил ее частое использование в ансамбле с вокальной музыкой. Первые упоминания о траверс-флейте встречаются в описании музыки для балета с пением Ж.-Б. Люлли (1632–1687) «Триумф любви» (1681): две партии ритурнеля Дианы (*Ritournelle pour Diane*) нотированны в скрипичном ключе и имеют ремарки *Flute d'Allemagne*<sup>162</sup>.

В сочинениях Ж. Оттетера (1674–1763), считающегося не только одним из талантливых флейтистов королей Людовика XIV и Людовика XV, но и изготовителем траверс-флейты, для нее написано множество циклов сюит. Их характерной особенностью становится речевая природа интонирования в медленных частях – прелюдиях, сарабандах, ариях и моторная интонация в быстрых – гальярдах, жигах, рондо, фугах. Однако речевое интонирование зачастую проникает и в произведения моторной направленности, представляющие портретные зарисовки, например, в *Courante «L'indifferente»* («Безразличный»), *Menuet Le Mignon* («Миньон»<sup>163</sup>), рондо «*Le Plaintif*» («Жалобщик») из Первой книги пьес для

<sup>162</sup>Пустлаук А. Траверс-флейта: к истории инструмента / Пер. Е. Дрязжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 128–137.

<sup>163</sup>*Les Mignons* (от *mignon*, франц. «милые» или «изящные») – термин, означающий легкомысленного и модного молодого человека. Использовался во Франции к. XVI века для обозначения фаворитов Генриха III Французского. Подробнее: Chisholm H.

траверс-флейты с басом: Сюита № 3 соль мажор, ор 2/3 (приложение, пример 3). Мелодия «*Le Plaignif*» строится как сцепление восходящих мотивов, завершающихся нисходящим мотивом, становящимся все шире по диапазону (сначала нисходящая кварта, затем квинта и секста). В развитии исходные мотивы варьируются, но художественный образ при этом существенно не меняется, что представлено в исполнении Филиппа Аллен-Дюпре (Philippe Allain-Dupre)<sup>164</sup>. Признаками монолога можно считать варьированный повтор исходного мотива (мысли) и постоянный возврат к нему и рассмотрение отдельных положений – в вариантах мотивов. О вокальной природе напева говорят интонации *lamento*, удобное расположение мелодии в речевом диапазоне, ее попевочное развитие и изобилие украшений, которое также можно связать с влиянием итальянского<sup>165</sup> вокального исполнительского искусства времен барокко.

Подобные тенденции характерны и для флейтовых сочинений современников Ж. Оттетера – Мишеля де ла Барра (1675–1745), Мишеля Блаве (1700–1768) – преемника традиций исполнения Ж. Оттетера. Для флейтовых сочинений всех трех композиторов свойственна связь

---

Minions, *Le* // The Encyclopedia Britannica. Vol. 18 (11th ed.). Cambridge University Press, 1911. P. 427.

<sup>164</sup> Аллен-Дюпре Ф. – французский флейтист, исследователь, популяризатор старинной музыки эпохи Ренессанса и барокко. Он родился в Бретани (Франция). Он изучал исторические флейты у Бартольда Кёйкена (Barthold Kuijken) и закончил Королевскую консерваторию Брюсселя по классу блок-флейты. Он играет на инструментах, которые делает сам, копируя хранящиеся в музеях образцы инструментов, таких как флейта Ван Эйка, флейта Ж. Оттетера, флейта И. Кванца, на которой играл Фридрих II Прусский. С 1991 года по настоящее время является преподавателем по классу флейты в Консерватории 9-го округа Парижа. Он провел обширные органические и музыковедческие исследования флейты в эпоху Возрождения и внес свой вклад в составление репертуара, предназначенного для этого инструмента. Он основал квинтет «Немецкие флейты» для его продвижения. См. подробнее: Allain-Dupré Ph. *La flute traversière Renaissance*. URL: Ebook d'après <http://allaindu.perso.neuf.fr/fluterenaisance/> (accessed: 10.04.2025); Allain-Dupré Ph. Personal page. URL: <http://www.allain-dupre.fr/publications.htm> (accessed: 10.04.2025). Allain-Dupré Ph. A propos des sonates de Michel Blavet // *Traversières magazine*. 2016. №°115. pp. 5–9.

<sup>165</sup> О значимости итальянских влияний в цикле Первой книги пьес для флейты-траверсо с басом: Сюита № 3 соль мажор, ор 2/3 Ж. Оттетера говорит шестая часть «Жига, по итальянски» (*Gigue. L'Italienne*). Жига по характеру исполнения больше напоминает тарантеллу, благодаря изобилию триолей и размеру 12/8.

инструментальной музыки со словом, логика риторической диспозиции, опора на музыкально-риторические фигуры в интонационном наполнении инструментальной темы»<sup>166</sup>. Проникновение речевых интонаций в сферу моторики показывает их значимость не только с позиции отражения барочной эстетики, но и выражения человека в музыке.

«Важнейшим фактором *развития жанров* флейтовой музыки является осознание выразительного значения тембра инструмента, обладающего семантикой пасторальной музыки и характерной образной сферой и спецификой применения. Сочинения для флейты принимают вокальную мелодическую выразительность и логику риторической диспозиции, наделяются новым музыкальным содержанием, контрастной образностью. В то же время обогащение сферы «жизненного содержания, доступного инструментальным жанрам», способствует самостоятельности флейтовой музыки, формированию инструментального тематизма и специфических для него структурных построений»<sup>167</sup>.

Показательны в этом отношении части из Первой книги пьес для траверс-флейты с басом: Сюита № 4 ми минор, ор. 2/4 Ж. Оттетера, которая представляет собой зарисовки множества мест, в которых проводили время короли Людовик XIV и Людовик XV. Сюита № 4 ми минор ор. 2/4 напоминает дневник путешественника, важные пункты которого можно восстановить по названию частей: 2. Аллеманда «Из Фонтенбло<sup>168</sup>», 3. Сарабанда «Отъезд», 4. «Ароматы цветения», 5. «Гавот

---

<sup>166</sup>Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2008. С. 9.

<sup>167</sup> Там же. С. 9.

<sup>168</sup>Дворец (замок) Фонтенблó (фр. Château de Fontainebleau) недалеко от Парижа. Лес Фонтенбло представлял собой охотничьи угодья французской короны. Франциск I (1494 – 1547) пригласил для строительства и украшения дворца мастеров итальянского маньеризма, таких как Франческо Приматиччо и Бенвенуто Челлини, после чего мода на маньеризм стала характерна для Западной Европы. Подробнее: Демидова М. «... Хотел быть первым здесь, а не последним в Риме». Декоративное убранство дворца Фонтенбло // Искусствознание. 2002. № 2. С. 235–249.

Матильда» 6. «Деревенское вино в Отей<sup>169</sup>» 7. «Менуэт в Болье<sup>170</sup>» 8. «Аллеманда а Шове<sup>171</sup>» 9. *Рондо Пикси* 10. «*Жига в Пероузин*». Содержание Сюиты закономерно определяет выбор стиля исполнения. Бартольд Кёйкен (флейта), Виланд Кёйкен (виола да гамба)<sup>172</sup>, Роберт Конен (клавесин) играют Сюиту Ж. Оттетера «в галантном стиле»<sup>173</sup>, который был популярен в это время жизни композитора во Франции. Прелюд, открывающий Сюиту, звучит в духе дворцовых церемоний – торжественно и величественно. Размер  $\frac{3}{4}$  создает скрытую танцевальность, восходящий квинтовый ход у флейты, а затем его имитация в восходящем квартовом варианте у клавесина напоминают интонации призыва к началу церемонии; каноническая техника подчеркивает моторное начало в воплощении художественного образа – величественного медленного шествия. Украшения на каденционных участках (трели и группетто) напоминают о галантных реверансах-поклонах. Выбор такого стиля исполнения не противоречит музыкальному содержанию сюиты,

---

<sup>169</sup>L'Auteuil (Auteuil) был деревней Attolium на окраине Парижа, построенной в период с XIII по XVII век. Во время правления Людовика XV она стала модным местом отдыха французской элиты. Подробнее: Carmona M. Haussmann: his life and epoch, as well as the creation of modern Paris. Chicago: Ivan R. D., 2002. pp. 320–322.

<sup>170</sup>Ла Боль (La Baule) – место на побережье, в бухте Ла Боль (La Baule).

<sup>171</sup>Пещера Шовэ (фр. grotte Chauvet) – одна из достопримечательностей Франции, находится на юге Франции, недалеко от города Валлон-Пон-д'Арк. В пещере сохранились наскальные доисторические рисунки, поэтому она была внесена в список исторических памятников Франции, а также входит в список Всемирного наследия. Подробнее: Chauvet J.-M. Grotte Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc / Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, Eliette Bruel Deschamps. Paris: FeniXX, 1995. 120 p.

<sup>172</sup>Kuijken Barthold, Кёйкен Бартольд (1949 г.р.) — бельгийский флейтист и блокфлейтист, один из братьев Кёйкен – известных исполнителей старинной и классической музыки. Обучался в консерваториях Брюгге, Брюсселя, Гааги. Подробнее: URL: <https://www.allmusic.com/cg/amg.dll?P=amg&sql=q34806> (дата обращения: 13.04.2025).

<sup>173</sup>Галантный стиль вошел в западноевропейское искусство с 1661 по 1789 года. Ядро галантного стиля, по мысли О.М. Шушковой, составляет аристократически-придворное искусство, адресованное Человеку, «любителю» и наполненное многочисленными тонкостями и «красотами». Во Франции галантный стиль связывают со временем с 1715 по 1770-е годы, то есть периодом правления Людовика XV. Шушкова О.М. Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2003. 46 с.

представляющему изысканные места и уникальные пейзажи мест отдыха французской аристократии.

*Национальные стилевые особенности* барочного репертуара<sup>174</sup> для флейты в наибольшей степени отражаются в сонатах для флейты И. С. Баха. А. Д. Алексеев вполне правомерно отмечает, что «...достаточно сравнить произведения живописи итальянского и немецкого Возрождения, чтобы заметить громадное различие между ними. Та чувственная прелесть, то воспевание красоты жизни, тот культ прекрасной формы человеческого тела как одного из совершеннейших созданий природы, которые так типичны для итальянских художников, не свойственны Альбрехту Дюреру или Лукасу Кранаху. Их искусство строго и сурово. Одной из характерных тем этого искусства является страдание, воспроизведенное ими с огромной силой и правдивостью»<sup>175</sup>. Ученый также полагает, что «...в творчестве Баха нашло продолжение многое из тех же особенностей национального характера, что и в произведениях немецких живописцев эпохи Возрождения. В выявлении глубинных пластов немецкой культуры Бах

---

<sup>174</sup>Проявление национального стиля в барочной музыке представляет актуальный вопрос в современной музыкальной науке. Л.В. Кириллина отмечает, что в эпоху Барокко разница национальных стилей была принципиальным вопросом, тогда как в классической музыке многие различия национальных стилей были обобщены универсальным. Подробнее: Цит. соч. С. 124. Тем не менее, вопросы освоения других национальных стилей в музыке барокко были весьма интересны композиторам. Так французы интересовались проявлениями итальянского стиля в музыке, о чем говорят произведения Ж. Оттетера. Итальянский композитор Бернардо Пасквини (1637–1710) также интересовался французской музыкой, о чем говорят названия его произведений «Французская канцона», «Токката для французов», но также в поле его интересов входила английская музыка – «Токката для шотландцев», «Пассакалия для шотландцев», «Аллеманда для шотландца». Немецкие композиторы были склонны к изучению «экзотической» музыки. Так в Увертюре (сюита) «Народы» для струнных и бассо континуо В-dur, BWV 55:В 5 Г. Телемана даны музыкальные портреты швейцарцев, турок, москвичей, португальцев. А. В. Дворницкая упоминает, что в формировании самобытного стиля мангеймской школы имело место пересечение различных национальных стилей – итальянской, французской, австро-немецкой музыки, что ставило ее в один ряд с венской школой. Подробнее: Дворницкая А.В. Музыкальная культура Мангейма 176–1770 годов: автореф. канд. ... дис. иск. М., 2018. С. 20. Таким образом, вопрос о национальных стилях в музыке барокко в настоящее время изучен не вполне достаточно и обладает своей актуальностью.

<sup>175</sup>Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. Ч.1 и 2. С. 50.

часто оказывается ближе к великим мастерам немецкой живописи XVI века, чем к современным ему немецким живописцам, художникам менее значительным по масштабу»<sup>176</sup>. Г. М. Цыпин продолжает идеи А. Д. Алексеева, полагая, что «работая с учеником над произведениями И. С. Баха, надо иметь достаточно полное представление об искусстве готики<sup>177</sup> в различных его проявлениях<sup>178</sup>.

Появление произведений для флейты в творчестве И. С. Баха обусловлено его работой в капелле города Кётена, где была возможность сразу же исполнять вновь созданные сочинения. Однако по данным современных исследователей, например, Ганса Эпштайна, Р. Л. Маршалла, Дж. Солама многие из Сонат для флейты с цифрованным басом могли быть созданы не в Кётенский, а в Лейпцигский период. В частности это относится к сочинениям, написанным по принятой классификации после опуса BWV 1013 до сочинения BWV 1079<sup>179</sup>, когда композитор серьезно был заинтересован изучением нового инструмента – поперечной флейты. Интерес к ее возможностям был вызван не только флейтовым исполнением сына Баха – Иоганна Готфрида Бернхарда Баха (1715–1739), но и искусным музицированием на флейте Фридриха II – короля Пруссии, которому Бах в 1749 году сделал «Музыкальное приношение» в виде Сонаты для флейты, скрипки и клавира BWV 1079. Важными мотивирующими факторами для композитора выступили также присутствие в Лейпциге выдающихся флейтистов того времени Фридриха

---

<sup>176</sup>Там же. С. 50.

<sup>177</sup>Представляется, что Г. М. Цыпин в упоминании искусства готики подразумевает, в том числе, и различные образцы отражения в искусстве сложных душевных состояний человека и углубления его психологических характеристик. Это происходит путем развития жанра портрета в живописи, искусства витража, содержащего сцены из жизни святых, книжной миниатюры, иллюстрирующей содержание часословов и псалтырей. См. подробнее: Дюби Жорж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / Пер. с франц. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. М.: Ладомир, 2002. 384 с.

<sup>178</sup>Цыпин Г. М. Музыка и педагогика. М.: Согласие, 2020. С. 12.

<sup>179</sup>Карпьяк А. Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И.С. Баха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 210–211.

Готлиба Вильда и Пьера Габриеля Буффардена, для которых он также писал композиции<sup>180</sup>.

Среди произведений И. С. Баха стали популярны шесть сонат для флейты в сопровождении чембало или клавесина (соната *h-moll*, соната *Es-dur*, соната *A-dur*, соната *C-dur*, соната *E-dur*, соната *e-moll*). Они написаны композитором с учетом увеличения диапазона поперечной флейты и модернизации ее звучания во второй и третьей октавах, которые провел Й. Кванц<sup>181</sup>.

В отмеченных сонатах И. С. Баха по три или четыре части, они имеют характерные стилевые признаки барокко: контрасты частей формы (медленно/быстро), тональностей, фактуры (смена полифонии и гомофонии). Быстрые части сонат сложны по технике, отличаются виртуозностью и яркостью контрастов в исполнении. Медленные части представляют собой типичные для барокко танцевальные жанры, такие как сарабанда, куранта, аллеманда, сицилиана и другие.

По мнению исследователя И. В. Стачинской, наиболее известной из цикла является Соната V для флейты и басса континуо *e-moll* (1717–1723), BWV 1034 И. С. Баха. В исполнении камерного трио, включающего Джеймса Голуэя (флейта), Сару Каннинхэм (виола да гамба), Филлипа Молля (фортепиано), (1993) Соната для флейты и басса континуо *e-moll* звучит стилистически разнородно. Первая часть *Adagio ma non tanto e-moll*

---

<sup>180</sup>Там же. С. 211–212.

<sup>181</sup>Флейты Кванца длиннее, с широкой мензурой и толстыми стенками по сравнению с обычными. Поэтому они обладают звуком большего веса, упорства и выразительности, хотя это и стало причиной ограничения диапазона» (Й. Кванц утверждал, что рабочей границей диапазона флейты следует считать ми третьей октавы, для качественного извлечения следующих звуков необходимо было обладать специальным мастерством профессионала). Сверление его конической флейты сужается стремительнее, чем в других образцах, а строение звуковых отверстий приближается к эллипсу в отличие от привычных в то время округлых отверстий инструмента. Эти особенности способствовали сильному пронизательному звучанию флейты, особенно в низком регистре. Цит. приведены по: Карпяк А. Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И.С. Баха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 214.

исполняется кантиленно, лирично, напоминая оперные барочные арии *lamento*. Она решена в однотемной старосонатной форме, где варьированный повтор первой темы связан с погружением ее в более низкий бархатный регистр, звучанием в тональности минорной доминанты *h-moll* и последующим активным тонально-ладовым развитием (приложение 1, примеры 4–5), приводящим к одноименному мажору *H-dur* – гармонической доминанте *e-moll*. Тем самым, подчеркивается свободное импровизационное развитие первой части, не скованное жанровыми принципами сонаты, что позволило А. Д. Алексееву в свое время упомянуть о наличии монологов-размышлений, дум-монологов, типичных для медленных частей сочинений Баха.

Вторая часть *Allegro e-moll* исполняется изящно, легко, грациозно, словно отсылая слушателя к клавесинной музыке Куперена и Рамо. В то же время, музыкантами акцентируются черты, связывающие исполнение с типично баховским стилем, что реализуется в имитационности фактуры путем обыгрывания перемещения одних и тех же танцевальных мотивов – ритмоформул (две шестнадцатые восьмая) из партии в партию, объединяя разнотембровое звучание трио единым мелодическим током (приложение 1, пример 6). На этот же эффект направлена регулярность пульсации метра в размере 4/4.

Третья часть *Andante G-dur* решена в жанре пасторали, с имитацией лютневого звучания при помощи штриха *pizzicato* в первом предложении репризы части. Обращение к тембру лютни вполне оправдано, тем самым исполнители словно проводят исторические параллели, говоря о том, что сложная полифония и имитационный контрапункт, столь характерный для музыки Баха, имеют свои корни в лютневой музыке в XVI–XVII века. Там же сложился и жанр фантазии, востребованный в творчестве композитора.

В четвертой части *Allegro e-moll* так же как во второй части, акцентируется категория движения, напоминая в неостановимом беге

шестнадцатых двухголосную фугу *e-moll* из цикла «Хорошо темперированный клавир». Музыканты сохраняют динамические контрасты *p/f*, однако суть их обусловлена не пространственной природой, откуда они вошли в ткань барочной музыки, как воссоздание эффекта эха. Природа динамических сопоставлений имеет скорее аффективное начало, поскольку мотивы, составляющие пассажи флейты тщательно интонируются Дж. Голуэйем (например, мотив разрешения VII повышенной ступени в тонику звучит не как инструментальная интонация, а как вокальная). Нисходящий полутон, находящий опору в первой ступени, повторяется, как многократно высказанное сожаление (приложение 1, пример 7). Такое смысловое наполнение отдельных интонаций даже в быстром виртуозном движении отвечает стилю композитора, поскольку для него свойственна индивидуализация фактуры изложения, в том числе риторическими формулами, что напрямую связывается с содержанием баховского хорала *e-moll*, BWV 259<sup>182</sup>. “Ach, was soll ich Sünder machen? Ach was soll ich fangen an? Mein Gewissen klagt mich an, es beginnet aufzuwachen. Dies ist meine Zuversicht: meinen Jesum laß ich nicht”. «Что мне делать, грешнику? Куда мне обратиться за помощью? Пробуждение совести приводит к грехам, которые заставляют меня сильно бояться. Вот упование мое: Иисус, прилеплюсь к Тебе» (приложение 1, пример 8).

Обобщая, отметим контрастные образные сферы сонаты: **внутреннее и внешнее**, детализированные в образах самоуглубленного размышления в поисках Высшего (I часть), противопоставленного неостановимому бегу шестнадцатых, ассоциирующемуся с обыденным течением времени, детализированное жанровыми истоками – танцевальностью во II части, пасторалью в III части и фугой в IV части. Контраст внутреннего и внешнего начал реализуется в интонационной

---

<sup>182</sup>Bach I. S. Choräle. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale259-Eng3.htm> (accessed: 09.01.2024).

работе и включении риторической формулы *suspirato* – вздохи (разрешение VII повышенной ступени в I, объединенное лигой) в I и IV частях; звучанием в ансамбле партий инструментов интервалов терций, секст, децим – «...символов довольства и радостного созерцания»<sup>183</sup> в *Andante* III части *G-dur*. Примечательно, что первая часть написана в однотемной сонатной форме, в которой еще нет диалектического противопоставления антитез, тем самым «противоречия», появляющиеся в интенсивном тонально-ладовом противопоставлении экспозиции и развития сонаты, можно отнести к внутренним субъективным, детализирующим **человека** в музыке. Отсылка к лютневым щипковым приемам исполнения Сарой Каннинхэм (партия виолы да гамба) в репризе II части связывает ее с жанром лютневой **фантазии**, акцентируя один из главных признаков барочного стиля – **импровизиционность**.

В таком строении Сонаты можно усмотреть итальянские истоки, выраженные в жанре *Sonate da chiesa a tre* («церковная соната»). Согласно наблюдениям Л. Н. Раабена, «...четырёхчастные композиции в этом жанре тяготеют к выражению молитвенного состояния человека в храме в соответствии ритуалу мессы: I часть – *Adagio* или *Largo* – состояние торжественного благоговения входящего во храм; II часть – фуигированное *Allegro* – провозглашение духовной силы церкви; III часть – лирическое *Adagio* – отображение момента исповеди; IV часть – *Allegro* или *Presto* – очищение и ликование, Аллилуйя»<sup>184</sup>. Интерпретация Дж. Голуэя показала творчество Баха как обобщение развития всего предшествующего западноевропейского музыкального искусства.

Исполнение Сонаты V для флейты и бассо континуо *e-moll* BWV 1034 инструментальным дуэтом – Уильяма Беннета (флейта) и Джорджа Малколма (клавесин) (запись 1978 года) отличается немецким сумрачным

<sup>183</sup>Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. С. 32.

<sup>184</sup>Раабен Л. Н. Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля. Л.: Музыка, 1978. С. 89.

колоритом. Музыканты играют более спокойно, размеренно, степенно, своеобразно воссоздавая влияние органного стиля в музыке. Аккорды клавесина приобретают массивность и воспринимаются многозначительно, глубоко. Во второй части пульсация восьмых в среднем разделе воспринимается словно неостановимое движение времени, усиленное танцевальностью и рафинированной мелодической вязью партии флейты. Интерпретацию третьей части отличает неожиданная сюжетная находка музыкантов. Нарочитое сдерживание темпа приводит исполнителей к нетривиальному решению. Партия флейты звучит медленно, словно воссоздавая атмосферу камерного домашнего музицирования. Пасторальный образ формируется в музыке преобладанием консонансных интервалов: терций, секст, время от времени украшенных трелями в прозрачном, «воздушном» контрапункте партий флейты и клавесина.

Таким образом, **театральность, сценичность** также отвечают духу барокко, как стилю эпохи. В то же время, в финальной IV части музыканты неожиданно применяют прием, который мало свойствен барочной практике музицирования – нарастание динамики при исполнении повторяющихся мотивов в одной партии (приложение 1, пример 9, т. 3–6). Такой прием композиционно противоречит барочному мышлению, отличающемуся дробностью, вниманием к деталям. Постепенное нарастание динамики и напряжения более типично для классических построений, что, тем не менее, не умаляет предложенную дуэтом концепцию Сонаты. В представленном фрагменте в значительной мере раскрывается идея движения, воплощенная пульсацией метра, реализующейся на разных масштабных уровнях композиции – в партиях разных инструментов, в сопоставлении регистров, в имитационном диалоге-взаимодействии.

Размышляя о предложенных интерпретациях Сонаты V для флейты и басса континуо *e-moll*, BWV 1034 И. С. Баха, отметим, что главное

различие в них определяется толкованием инструментальной интонации. В интерпретации трио Дж. Голуэя преобладает клавесинный стиль, свойственный произведениям Баха Кётенского периода. В исполнении дуэта У. Беннета и Дж. Малколма улавливаются черты органного стиля исполнения как своеобразного маркера многих инструментальных произведений композитора. В обоих ансамблях музыканты акцентируют и усиливают не только характерные стилевые признаки эпохи барокко, но и индивидуальные характеристики стиля композитора. Они смешаны и «рассеяны» по разным композиционным уровням – исполнительских средств выразительности, интонационной работе, раскрываются во внимании к деталям формы и детализации образных сфер.

Предположим, что в исполнительском анализе произведения необходим алгоритм, выявляющий влияние более масштабного и всеобъемлющего стиля и конкретных стилевых проявлений индивидуального стиля. Представляется, что стиль эпохи реализуется рядом общих эстетических принципов, акцентированных исполнителями в:

- воплощении идеи движения или динамической процессуальности;
- принципа многоплановой регулярности ритма;
- риторической формульности в интонационном профиле произведения;
- имитационности как ведущего признака фактуры барочных произведений;
- индивидуализации голосов фактуры интонационной работой, включающей разнообразные комбинации узнаваемых вариантов мотива темы;
- импровизационности фантазийного развития голосов;
- зримости, театральности воплощения содержания;

- символичности композиционного замысла, связанного с разгадыванием загадок мотивно-интонационного решения жанра.

Индивидуальный стиль композитора в предложенных интерпретациях музыкантов раскрывается в толковании средств музыкальной выразительности, образно-художественном развитии, решении темы, как эстетической проблемы, раскрывающейся в произведении и идее – ракурсе подачи материала<sup>185</sup>.

Партита для флейты соло *a-moll* (ок. 1722-23), BWV 1013 И. С. Баха наиболее сложна в техническом отношении с позиции правильного расхода дыхания и сохранения единого ритмического пульса, исполнения мелодических скачков и интонирования долгих в фугированном стиле пассажей. Она написана по типу итальянских *Sonate da camera a trè* («камерная соната»). Содержит четыре части: *allemande*, которую играют в среднем темпе. В мелодическом развитии первой части опознается характерный прием баховского стиля – секвенционные сдвиги мотивов с последующим их варьированием (приложение 1, пример 10). В исполнении Дж. Голуэйя из-за дробной фразировки несколько теряется барочное единство ритмического пульса. Такой исполнительский нюанс обусловлен неравномерностью взятия цепного дыхания. В исполнении датского музыканта Михалы Петри (блок-флейта) момент взятия дыхания сглажен и скрыт благодаря игре длинными построениями в более быстром темпе, что было свойственно баховским принципам интерпретации произведения. «При исполнении собственных пьес Иоганн Себастьян задавал очень энергичный темп, – свидетельствует И. Форкель, – но умел кроме этой живости придать исполнению такую цветистость, что каждая пьеса под его пальцами превращалась в живую речь»<sup>186</sup>.

<sup>185</sup>Подробнее о теме и идее произведения см. в издании: Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

<sup>186</sup> Цит. приведена по: Карпяк А. Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И.С. Баха // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 217.

*Courante* – танец, в котором слышны ритмичные шаги. Мелодическое развитие богато элементами имитационной фактуры: инверсия в сложном контрапункте через октаву (т. 5–6), варьированные имитационные переключки через октаву (т. 16–17) (приложение 1, пример 11). Третья часть *Sarabanda*. Ее мелодия мечтательна и распевна, которую флейтист должен исполнять мягко и нежно. Дж. Голуэй играет ее в духе барочной арии *lamento*, создавая своеобразную отсылку к барочной камерной исполнительской практике, для которой было типично использовать флейту для аккомпанемента в вокальных произведениях. Этим можно объяснить микрораздержания, связанные с оттягиванием первой сильной доли. Вокальное интонирование создает некоторую ритмическую свободу исполнения. М. Петри играет сарабанду в органном духе, медленно и тяжело, что соответствует сдержанно-драматическому или трагедийному содержанию этой части цикла. Завершается соната праздничным исполнением *Bourree anglaise* – контрастной по темпу, зажигательной и быстрой.

Во всемирно известной *Оркестровой сюите № 3 D-dur BWV 1068*, отличающейся нежностью и светлой печалью, во второй части «Ария» И. С. Бах выдерживает свойственный его индивидуальным решениям в флейтовых произведениях контраст между четкой ритмической поступью и имитационными переключками в развитии многоголосия. Обычно главную партию исполняют скрипки, но в интерпретации флейты сюита также широко известна (приложение 1, пример 12).

В музыке для флейты, написанной во времена барокко, сохраняются ведущие стилевые признаки, связанные с теорией аффектов<sup>187</sup>, переданные

---

<sup>187</sup>Теория аффектов обоснована в трактатах начала XVII века, в работах Р. Декарта «Компендиум музыки» (1618) и «Трактат о страстях» (1649), положениями И. Маттезона, высказанными в критических статьях и трудах «Оркестр» (1713 – 1721), «Совершенный капельмейстер» (1739), «Основание триумфальной арки» (1740) и работах А. Кирхера «Универсальное музотворение» (1650). См. подробнее: Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. М.: Музыка, 1983. 77 с.

через риторические фигуры и импровизационность, что особенно проявлялось в вариативном разнообразии ритмоформул, подчеркивающих дробность организации музыкальной материи, как ведущую черту барочного мышления. При этом контраст в противопоставлении темпов и тональностей как нельзя лучше усиливал эту особенность. Использование различных приемов звукоизвлечения на флейте было нацелено на достижение более насыщенного звучания, который, имитируя вокал, дополнялся филировкой звука (*Messa di voce* или *crescendo – diminuendo*) на длинных нотах<sup>188</sup>.

Стилевыми признаками барокко в музыке для флейты И. С. Баха являются ритм, напоминающий шаги; минорная тональность, переходящая в итоге в мажор; развитые каденции, завершающие части произведений; принцип единства в многообразии, проявляющийся в имитационности фактуры и ритмической вариантности мотивов темы в разных голосах и тембрах; проникновение во все музыкальные формы свободы, выраженной в импровизационности, хотя уже и в «нотированном виде» и вариантности<sup>189</sup>; темповые контрасты в чередовании частей произведения в циклических формах; контрастное противопоставление динамики (пианиссимо / форте); диссонанс как средство выражения повышенного градуса эмоций; применение разнообразных ритмоформул, включая синкопы<sup>190</sup>.

Примечательно с позиции интерпретации признаков барочного стиля исполнение произведений младшего современника И. С. Баха – Г. Ф. Телемана (1681–1767). Наследие композитора включает множество сочинений для флейты, такие как Фантазия II для флейты соло *a-moll*, 6

---

<sup>188</sup>Подробнее о филировке звука на флейте: Стачинская И. В. Стилистические особенности интерпретации сочинений для флейты: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2022. С. 135.

<sup>189</sup>Скрипниченко Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: (на прим. клавир. произведений барокко): автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 1999. С. 12.

<sup>190</sup>Там же.

канонических сонат для флейты и гобоя, Фантазия III для флейты соло *h-moll*, Шесть сонат для флейты и *continuo*, соната для альтовой флейты, струнных инструментов и *basso continuo F-dur*.

Интересна интерпретация барочного стиля в Квартете VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и *basso continuo e-moll* TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г. Ф. Телемана<sup>191</sup>. Данное сочинение представлено творчеством двух мастеров-флейтистов – Даниэлы Либ и Вильберта Хазельзета. Д. Либ – немецкая флейтистка, член Фрайбургского барочного оркестра. В. Хазельзет – нидерландский флейтист, член ансамбля «Musica Antiqua Köln».

Примечательной особенностью интерпретации Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и *basso continuo e-moll* TWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г. Ф. Телемана Д. Либ и других участников квартета, таких как Петра Мюллеянс (скрипка), Хилле Перл (виола да гамба), Эва-Мария Поллерус (клавесин)<sup>192</sup> – становится сохранение оригинального акустического барочного звучания, достигаемое благодаря ряду приемов. К таковым отнесем *включение уникальных тембров* старинных инструментов: виолы да гамба, клавесина; *игра с пространством* при помощи сопоставления и переключек тембров флейты и виолы да гамба (вторая часть «Gay»); богатой орнаментики, включая филировку<sup>193</sup> звука в партии флейты и виолы да гамба от *p* до *f* в

---

<sup>191</sup> Данный материал прошел апробацию в публикации: Цзян Вэйшань. Г. Ф. Телеман. Новые парижские квартеты. Квартет VI для скрипки, флейты, виолы да гамба, и *basso continuo e-moll*: особенности интерпретации барочного стиля: pro at contra // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 4. С. 60–66.

<sup>192</sup> Либ Д. Телеман Г.Ф. Новые парижские квартеты. Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и *basso continuo e-moll* TWV 43: e 4. URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/30953?composer\\_sort=268&prod\\_sort=82138](https://classic-online.ru/ru/performer/30953?composer_sort=268&prod_sort=82138) (дата обращения: 22.02.2023).

<sup>193</sup> Филировка звука является музыкальной находкой исполнителей. Филировка долгого звука пришла в инструментальные жанры из вокальной практики и связана с теорией аффектов, помогая выражению «движений души» по словам И. Маттезона. Использование этого приема в экспозиции и репризе первой части обращает на себя

пьесе «A discrétion», открывающей цикл<sup>194</sup> (приложение, пример 13, т. 4–5); динамических контрастов *f/p* (третья часть «Vite»); сопоставления регистров (четвертая часть «Gracieusement»); контраста соло и ансамбля голосов (шестая часть «Modéré»). Отличительной особенностью исполнения квартета является выдержанность и размеренность темпа.

Вероятно, эмоциональная выдержанность исполнения – это тонкое понимание исполнителями ансамбля специфики индивидуального стиля Г. Ф. Телемана<sup>195</sup>. Интерпретация Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo e-moll BWV 43 : e 4 (1738) из серии Новых парижских квартетов Г.Ф. Телемана В. Хазельзетом (флейта) и трио «Рингтон» («Sonnerie Trio») довольно интересна по содержанию. В состав трио входят: М. Хаггетт (скрипка), С. Каннингем (виола да гамба), М. Мейерсон (клавесин) и в этом исполнительском союзе сочинение

---

внимание, поскольку передает меняющийся градус эмоционального напряжения. Однако на этом все «аффекты» исполнения заканчиваются. См. подробнее: Маттезон Иоганн // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] М.: Сов. энциклопедия, 1969. С. 365.

<sup>194</sup>Нотные примеры приведены по изданию: Telemann G. F. Paris Quartet no. 12. 6e. Quatuor from Nouveaux quatuors en six suites, 1738 / Edited by Patricia González, 2009. URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0> (дата обращения: 15.10.2022).

<sup>195</sup>Г. Ф. Телеман в течение всей своей профессиональной жизни сочетал обязанности руководства церковным хором и сочинял для него музыку. Например, когда с 1721 года он занимал престижную должность кантора Иоганнеума в Гамбурге, в его обязанности входило сочинение двух кантат в неделю, ежегодная организация постановки «Пассионов», месс и сопутствующей музыки для многочисленных церковных праздничных служб. Также Телеман был директором Гамбургской оперы, что способствовало, по мнению М.Б. Кэтлин, сближению духовной и светской музыки в его творчестве. Телеман сочинил около 1500 кантат и, по меньшей мере, 3000 произведений (половина из них утеряна) во всех жанрах своего времени, которые позднее были обобщенно названы «*Gebrauchsmusik*» (с нем. досл. «полезная музыка») или обиходная музыка<sup>195</sup>. Она сопровождала его творчество как придворного композитора, писавшего музыку для королевских дней рождения и государственных визитов во множестве городов, где он работал – Ганновере, Лейпциге, Зорау, Эйзенахе, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге. Георг Филипп Телеман – современник И.С. Баха, родившийся в Магдебурге в Германии 14 марта 1681 года считается «...ведущим композитором Германии начала и середины XVIII века, своего рода связующим звеном между поздним барокко и новым классическим стилем». Подробнее: Ruhnke M. The New Grove North European Baroque Masters Schutz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann (The Composer Biography Series) / Rifkin Joshua, Colin Timms, George J. Buelow, Kerala J. Snyder, Jack Westrup, and Martin Ruhnke. Boston: W. W. Norton & Company, 1985. P. 281.

Телемана имеет современное звучание<sup>196</sup>. Оно обусловлено более свободным обращением с темпом. Партия скрипки зачастую звучит как романтический монолог *ad libitum* (приложение, пример 13, первая часть «Prelude», т. 9–11,); эмоциональные микрозамедления и микроубыстрения темпа свойственны отдельным фрагментам шестой части «Modéré». Для партии виолы да гамба свойственно наращивание динамики и собственная звуковая драматургия внутри одной фразы (первая часть «Prelude / A discretion», т. 38–40), что усиливает эмоционально-чувственное начало.

Партия флейты и виолы да гамба выступают в диалоге в противовес барочному состязанию (средний раздел второй части «Gay»). В отдельных фрагментах квартет звучит в традициях гомофонной музыки с ясным разделением на солирующую партию флейты и аккомпанемент ансамбля голосов (третья часть «Vite»), хотя, например, в четвертой части «Gracieusement» т. 5–11 и 16–21 чередование двух ансамблей в динамике *f* и *p* передает типично барочные звуковые антитезы (приложение, пример 14). В то же время применение филировки внутри отдельных фраз флейты, виолы да гамба (пятая часть, «Distrain») направлено на драматизацию музыки, в результате чего исполнение наполняется романтически свободным духом.

В мировой исполнительской практике интерес к аутентичному звучанию и сохранению различных жанровых моделей, отражающих стиль эпохи, оказывается актуальной тенденцией в настоящее время в профессиональной музыке. Однако для широкой аудитории более привлекательной оказывается манера солиста выражать свои мысли и эмоции ярко, многообразно, в том числе и в интерпретации произведений эпохи барокко, что нередко приводит к их трансформации в произведения романтического стиля.

---

<sup>196</sup>Вильберт Хазельбет. Телеман Г. Ф. Новые парижские квартеты. Квартета VI для скрипки, флейты, виолы да гамба и basso continuo e-moll TWV 43 : e 4. URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/4510?composer\\_sort=268&prod\\_sort=82138](https://classic-online.ru/ru/performer/4510?composer_sort=268&prod_sort=82138) (дата обращения: 22.02.2023).

Подчеркнем также, что стиливых признаков эпохи в каждом конкретном произведении и интерпретации можно услышать значительно больше, чем установленные в музыкальной теории обобщенные константы. Типичные для музыки барокко контрасты как способ драматизации развития; «злоупотребления тритоном»; риторические фигуры и риторическая логика построения музыкальной формы; идея самодвижения могут по-разному взаимодействовать друг с другом или выступать в комплексе, передавая все богатство смыслов, присущих художественной культуре барокко. Эта вариабельность и различные аспекты синтеза рождает интерес слушателей к различным исполнительским «расшифровкам»-интерпретациям старинной музыки.

Примечательно проявление в современной исполнительской интерпретации стиля мангеймской школы (нем. *Mannheimer Schule*). Школа была создана в Германии в XVIII веке во времена правления Карла Теодора в Мангейме (1743–1778). Иоганн Вензель Антон (чеш. Ян Вацлав Антон) Стамиц возглавил мангеймскую школу. Представители мангеймской школы – его сыновья Карл и Антон Стамиц, Кристиан Каннабих, Джузеппе Тоэски, Игнац Хольцбауэр, Георг Фоглер, Игнац Френцль апробировали принципы строения симфонического цикла из четырех частей, подготовив тем самым возникновение классической симфонии.

Оркестр *Mannheimer Schule* середины восемнадцатого века, как правило, включал около тридцати струнных инструментов, обязательно должно было быть не менее *двух флейт* и двух труб, валторны, литавры гобои, кларнет, фаготы. Для исполнителей давалась установка, точно соблюдать оттенки и играть от пианиссимо до фортиссимо, затем – наоборот. Эта особенность исполнительской деятельности для того времени была новой и неожиданной для слушателя. Она зафиксирована в партии солирующей флейты и оркестра в I части *Allegro assai* Концерта

для флейты с оркестром *C-dur* Я. Стамица (приложение, пример 15, т. 2–3). Кроме того, мангеймский оркестр отличался слаженной и виртуозной в техническом отношении игрой. Так, в I части *Allegro assai* Концерта для флейты с оркестром *C-dur* Я. Стамица в исполнении Шотландского камерного оркестра, виртуозные восходящие фразы солиста – Жан-Пьера Рампаля<sup>197</sup> оркестр повторяет легко и свободно. При этом дирижер – Рэймонд Леппард<sup>198</sup> не забывает сохранять динамические и регистровые контрасты в изложении темы (приложение 1, пример 16, т. 3 – 7 и проведение темы у *tutti*).

Такой тип композиции наследует примечательные черты французской увертюры эпохи барокко. Восходящее движение по звукам трезвучия *C-dur* в пределах двух октав напоминает фанфары труб. Знаки-сигналы такого рода, по мысли Е. В. Герцмана, отделяли обыденное пространство от сакрального театрального, предупреждая слушателей о начале спектакля. Музыка французской увертюры, предваряя оперу,

---

<sup>197</sup>Жан-Пьер Рампаль (1922 –2000) – французский флейтист, закончил Парижскую консерваторию. С 1950 года – концертирующий музыкант в тандеме с французским пианистом и клавесинистом Робером Вейроном-Лакруа. По его советам Рампаль расширил свой репертуар за счёт музыки XVIII века и сочинений современных композиторов. В 1945 году он основал Французский Духовой Квинтет, а в 1953 – Парижский Барокко-Ансамбль. В 1956–1962 Рампаль играл в оркестре Парижской Оперы. Долгое время преподавал в Парижской Консерватории и выступал с мастер-классами по всему миру. Музыкальные интересы Рампаля довольно широки, он участвовал в записях английских народных песен, американских рэгтаймов, европейского джаза, японской, китайской и индийской музыки с такими музыкантами как Мстислав Ростропович, Лили Ласкин, Клод Боллинг, Рави Шанкар, Исаак Стерн. Свои сочинения ему посвящали Франсис Пуленк, Пьер Булез, Андре Жоливе, Жан Франсэ и другие композиторы. В 1989 году вышла в печать его автобиографическая книга «Музыка – моя любовь». Подробнее: Rampal Jean-Pierre. URL: [allmusic.com](http://allmusic.com) (accessed: 14.04.2025).

<sup>198</sup>Рэймонд Джон Леппард (1927–2019) – британский дирижёр и клавесинист. Закончил Тринити-колледж Кембриджского университета (специализировался в игре на клавесине и альте). В 1952 дебютировал в Лондоне как дирижёр с собственным ансамблем. Занимался преимущественно барочной музыкой, особенно оперой. В разные периоды своей жизни ставил как барочные, так и современные оперы – «Коронацию Поппеи» К. Монтеверди, «Альцесту», «Алкиду» Г.Ф. Генделя, «Билли Бадд» Б. Бриттена. Работал с различными оркестрами Англии, Италии, США. См. подробнее: Leppard Raymond (Conductor). URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Leppard-Raymond.htm> (дата обращения: 14.04.2025).

создавалась специально для торжественного входа монарха и его свиты в театр, поэтому обладала определенной долей торжественности и величия, медленным темпом, знаками-сигналами фанфар или призыва, проникающими в мелодику инструментальных композиций, что впоследствии было сохранено в первых пьесах сюит (прелюдиях или аллемандах)<sup>199</sup>.

В связи с тем, что произведения Я. Стамица звучали при дворе курфюрста на торжественных мероприятиях, такой тип тематизма – мощные аккорды, сопровождавшиеся фанфарами, стал одним из узнаваемых признаков в сочинениях представителей мангеймской школы. Именно так открывается Концерт для флейты с оркестром *G-dur* op. 29 К. Стамица, Симфония для двух оркестров *C-dur* К. Каннабиха.

Сочинения представителей мангеймской школы в целом вобрали в себя признаки четырех различных стилей. Барочные черты сочетались с признаками стиля рококо, возникшего в 1730-х годах во время правления Людовика XIV, отчего в музыке сохранилось тяготение к орнаментике, прихотливой изысканности украшений и декоративной театрализации пасторальных и мифологических сюжетов. Отсюда возникают характерные стилистические признаки, связанные с включением:

- «мангеймских птичек» – фразеологизм, обозначающий исполнение орнаментики (мордентов, трелей и другого), звучащих в партии оркестра в I части *Allegro molto* Концерта для флейты и струнных *D-dur* И. Хольцбауэра; пространственные эффекты, обусловленные работой с фактурой, динамикой и оркестровкой, достигающиеся посредством: динамических контрастов, оркестрового нарастания *crescendo*, расширенного волнового *crescendo*, – весь комплекс средств выразительности свойствен I части Симфонии *C-dur* «La Scala» Г. Фоглера. Затихания звука *diminuendo*, восходящие арпеджированные пассажи по

---

<sup>199</sup>Бочаров Ю. С. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М.: Прест, 1998. С. 19–40.

звукам трезвучия («мангеймские ракеты», выражение Х. Римана), постепенное нарастание напряжения в подготовке мангеймской кульминации, генеральной паузы – также один из характерных комплексов, встречающийся во многих произведениях мангеймцев, во второй пасторальной части Симфонии № 68 *B-dur* К. Каннабиха, увертюре к трагедии «Гамлет» Г. Й. Фоглера.

Узнаваемыми стилистическими признаками в сочинениях мангеймцев были черты галантного стиля, характерного в том числе для развития музыкального искусства Западной Европы конца XVII и первой половины XVIII века. Как отмечала Л. В. Кириллина, популярность этого стиля была связана с тремя основными факторами:

1) содержанием слова «галантный», ассоциирующимся на европейских языках с такими эпитетами, как «благородный человек», дворянин, учтивый кавалер<sup>200</sup>;

2) толкованием музыкантами-исполнителями галантности как необременительной формы светского общения – интеллектуальных монологов и диалогов без тяжеловесности и фривольности, умных наблюдений, талантливых острот, включающих тонкий флирт и кокетство, полемические эскапады и экстравагантные заявления, все формы общения кроме открытого конфликта<sup>201</sup>;

3) избегание глубоких эмоциональных переживаний и проявлений определило замену эстетических категорий: трагическое и драматическое толковалось сентиментальным, комическое – пасторальным.

Новые доминанты образно-художественного мира определили и новые средства выразительности музыкального языка мангеймцев:

---

<sup>200</sup>Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. С. 13.

<sup>201</sup>Там же. С. 18.

- в мелодии – включение «мангеймских» вздохов – «ТОМНЫХ» диссонантных задержаний, секвенций, избытие мелизматике;

- в гармонии – предпочтение простых тональностей и несложных модуляций, частое применение консонирующих созвучий, кадансов (по типу: S6 – T6 – K6/4 – D – T), живописующих в музыке фигуры танцевальной пластики – поклоны, приседания, реверансы;

- в фактуре – преобладание гомофонно-гармонической фактуры, в противовес сложному полифоническому движению голосов;

- в формообразовании – опора на популярные жанровые модели танцев (менуэт, гавот, сицилиану) с присущими им метроритмическими формулами<sup>202</sup>.

Важной композиционной закономерностью стало наличие не одной темы, а сразу двух главных тем в произведении. Композитор сочинял две темы с противоположными характерами, которые были близки к интонационному исполнению арий. Одна из тем – волевая и героическая, другая – лирическая. Исполнение в данном случае играло не менее важное значение. Музыкантам было необходимо показать эмоциональную наполненность каждой темы и противопоставить их. Таково противопоставление торжественной и печальной темы в духе арии *lamento* в начале Квинтета для клавесина, флейты, скрипки, теорбы и виолончели *B-dur*, И. Я. Хольцбауэра.

Вторая часть в произведениях композиторов мангеймской школы была медленная и лирическая, ее нередко сравнивали с оперным пением арии, своеобразным выражением грусти и печали, в том числе, и с помощью выразительных возможностей флейты. Строчение мелодии второй части основывалось на вокальном интонировании с речевыми оборотами, прерывающимися паузами, ферматами, что запечатлено в

---

<sup>202</sup>Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. С. 15–19.

мелодии Романса – второй части Концерта для флейты с оркестром *G-dur* ор. 29 К. Стамица.

Третья часть, как правило, был *менуэт*. Финал возвращал праздничное настроение и знаменовал собой торжественное завершение циклической композиции. Иногда последняя часть совмещала функции декоративного отступления и энергичного финала, как, например, III часть *Allegro* в Симфонии *B-dur*, DTV VIII/2.1 К. Каннабиха. В строении цикла по типу быстро – медленно – быстро можно усмотреть влияние итальянской увертюры, о чем упоминает А. В. Дворницкая<sup>203</sup>.

Таким образом, в произведениях мангеймцев ясно опознаются и признаки раннеклассического стиля, что проявляется в склонности к стандартизации построения музыкальной формы, обобщившей все достижения предшествующих поколений. Так, Концерт для флейты с оркестром *G-dur* К. Стамица ор. 29 был написан чешским композитором с ярко выраженными индивидуальными стилевыми признаками, в числе которых было: большое количество трелей; торжественность и простота высказывания; значимость мелодии; «...четкая, классическая функциональность пронизывала не только строение тем с их гармонической завершенностью полными кадансами, но и их тональное соотношение в части и цикле в целом»<sup>204</sup>; «...функциональная определенность гомофонной фактуры, при которой отпадала надобность в *basso continuo*» (приложение, пример 17).

В творчестве старейшего представителя мангеймской школы Я. Стамица еще актуальна склонность к орнаментике, резкие динамические контрасты, отличающие барочные концерты. Вместе с тем эти приметы уходящего стиля сочетаются с ясной и симметричной конструкцией музыкальной формы, стремлением к тематическому

<sup>203</sup> Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770 годов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2018. С. 21.

<sup>204</sup> Дарда В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля // Вестник КемГУКИ. 2014. № 28. С. 128.

контрасту, приближая его сочинения к классическому стилю. В композиции произведений автор стремился к универсальности, к общим, понятным для всех членов оркестра закономерностям. Благодаря этому ансамблевая и оркестровая деятельность стала намного более слаженной и эффективной. В. В. Березин вполне объективно замечает, что «...ранние симфонии Й. Гайдна представляются более живыми и яркими, чем зрелые симфонии Я. Стамица. Однако творчество Стамица-старшего – утверждение и расцвет мангеймского стиля, явления особого, с определенными эстетическими установками, сформировавшейся иерархией ценностей, своими выразительными средствами». Ученый считает, что при исследовании эволюции стиля более правомерно руководствоваться наблюдениями за изменениями, происходящими «...внутри самой мангеймской школы, достижения которой ... представляли для современников одну из художественных вершин»<sup>205</sup>.

Выразительные средства представителей мангеймской школы включали яркую шкалу динамики и демонстрацию контрастной звучности от пианиссимо до фортиссимо, что обыгрывается в партии оркестра в I части *Allegro moderato* в Концерте для флейты и струнных *e-moll* И.Я. Хольцбауэра; наличие нескольких частей произведения по типу быстро – медленно – быстро, имеющих различный характер, присутствие двух противоположных главных тем произведения. Тем самым был подготовлен ряд характерных признаков классического стиля в музыке.

Подведем некоторые итоги. К важным чертам зрелого стиля мангеймцев отнесем развитие виртуозно-исполнительского стиля, что явилось предтечей формирования инструментального типа мышления в музыке венского классицизма; влияние вокального типа интонирования, связанного с практикой исполнения на барочной флейте, что преобразилось в сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена в

---

<sup>205</sup>Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Институт общего и среднего образования РАО, 2000. С. 16.

мелодическую выразительность отдельных солирующих инструментов скрипичной и деревянной-духовой групп оркестра; внимание к декоративным деталям и элементы театрализации (монументальные вступления в сюитах и симфониях, торжественные патетические интонации) подготовили, в том числе, особенности интонирования и тематизма в жанре сонаты и инструментального концерта в западноевропейской музыке XVIII века<sup>206</sup>.

Обобщая наблюдения связанные с интерпретацией барочной флейтовой музыки и сочинений композиторов мангеймской школы, отметим ряд примечательных фактов. Сложность работы музыканта-исполнителя с произведениями барочной эпохи определяется ее «стилевой множественностью», поскольку в произведениях барочных композиторов сочетаются:

1) стиль предшествующей эпохи и предвосхищение будущего стиля, а также элементы иных стилей – разных национальных школ, стилей «второго» плана и исполнителю нужно создать некую узнаваемую *стилизацию барочной музыки* при помощи комплекса композиторских и исполнительских приемов, использования аутентичных тембров старинных инструментов. Так, при исполнении произведении мангеймской школы музыканты выбирают собственную стилевую стратегию. Развитие виртуозного инструментального исполнительства подготавливает инструментальный тип мышления венских классиков. В то же время влияние вокального интонирования оперной музыки обуславливает мелодическую выразительность отдельных солирующих партий скрипок, деревянно-духовых инструментов и значимость неvirtуозного сольного высказывания. От концертной практики мангеймцев остается внимание к декоративным деталям, что впоследствии сохраняется в театрализации инструментальной музыки по типу французской увертюры

---

<sup>206</sup>Подробнее: Аристархова Л. Ю. Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Й. Гайдна: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 2006. С. 23–24.

(монументальное вступление, фанфарные обороты, торжественные патетические интонации);

2) музыканты-флейтисты при исполнении барочной музыки для флейты и произведений мангеймской школы довольно часто выбирают один из наиболее ярких эстетических признаков стиля эпохи и воплощают его в соответствии с музыкальным содержанием произведения и особенностями своего темперамента и личности. Так, например, в произведениях для флейты Й. Гайдна заметна склонность к игровому сопоставлению образов, театральным эффектам, и одновременно к индивидуализированным драматическим монологам, типичным для средних частей циклических форм, что становится предвосхищением инструментального тематизма музыки будущего.

## **2.2. Процессы театрализации и индивидуализации в интерпретации классико-романтического флейтового репертуара: pro at contra**

Понятие «классический стиль» происходит от термина *classicus* (с лат. «образцовый»). В музыкальном искусстве классическая эпоха охватывает период от 1750 г. до 1820 года<sup>207</sup>. По мнению Л. В. Кириллиной «...облик эпохи определяет для нас, безусловно, высокая классика – искусство, видевшее свою миссию не в подражании каким-либо готовым образцам, а в создании самого музыкального идеала – *opus perfectum et absolutum*, отражающего столь же идеальные представления о совершенном человеке в гармонично устроенном мире»<sup>208</sup>. К узнаваемым признакам классического стиля в музыке ученый относит «...представления о главном и побочном в композиции, о центре и

<sup>207</sup>Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке. М.: Классика – XXI века, 2014. Ч. 2. С. 5.

<sup>208</sup>Там же.

периферии, о верхе и низе в различных иерархиях, о функции и декоре. Известная доля рациональности и ориентация на идеальные либо уже созданные образцы в сочетании с онтологической позитивностью заложенного в них смысла – неоспоримые приметы классицистского мышления»<sup>209</sup>. Исследователь также отмечает, что наряду с проявлениями признаков «высокого» стиля (венская классика) для этого временного периода характерны приметы ушедшего стиля (барокко) и предвосхищение будущего стиля (романтизм). Смешение стилей актуализирует проблему понимания конкретных композиционных приемов и специфических средств музыкального языка классической эпохи, зафиксированных в произведениях венских классиков, о чем упоминает множество музыкантов<sup>210</sup>.

В качестве ведущего признака классического стиля назовем многосторонний синтез различных стилевых и жанровых воздействий, переплавляющихся в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. ван Бетховена в новые универсалии классического стиля<sup>211</sup>:

- синтез национальных стилей: французских влияний в инструментальных жанрах, что проявляется в мелодической изысканности, виртуозности, концертности преподнесения музыкального тематизма, тщательной разработке тембрового колорита в оркестровых и ансамблевых произведениях<sup>212</sup>; итальянских, раскрывающихся в традициях вокально-сценического интонирования, переносимого в симфоническую и оркестровую музыку в сферу побочных партий, тем средних частей и разделов трио в симфониях и сонат; австро-немецкого стиля – во

<sup>209</sup>Там же.

<sup>210</sup>См. подробнее: Бахтизина Д. И. Классическая музыка в системе духовных ценностей человечества // *European social science journal*. 2014. 2-2 (41). С. 313–320; Шушкова О. М. Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2003. 46 с.

<sup>211</sup>Подробнее: Шушкова О. М. Цит. соч. С. 43–44.

<sup>212</sup>Подробнее: Подмазова П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2019. С. 23–25.

включении полифонической техники и фугированных разделов в гомофонно-гармонические формы;

- синтез жанров, репрезентирующих различные страты общества – аристократию (жанры музыкально-театрального искусства и придворной музыки – дивертисменты, кассации, серенады, трио, концерты, сонаты, симфонии), городскую среду и простонародное искусство (жанры песен и танцев народной музыки);

- синтез узнаваемых интонаций, обладающих собственной семантикой (пасторальные терции, знаки-сигналы фанфар, охотничьего призыва, военного сигнала тревоги, мотивы различных танцевальных движений и шествий);

- синтез различных формообразующих тенденций, объединяющих достижения предшествующих эпох: риторические диспозиции барокко воздействуют на логику контрастов в классической симфонии, концерте, квартете, сонате. Драматургическое развитие в классической музыке направлено на структурную ясность, пропорциональность, античную симметричность, уравнивающую барочную склонность к детализации и многочастности, демонстрируя принцип единства в многообразии.

Рассмотрим проявление стилевых принципов в репертуаре флейтовой классической музыки на примере жанров квартета и концерта, включающих, в том числе наиболее характерные тенденции развития сонатной формы в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. ван Бетховена.

В Концертной симфонии для флейты, двух валторн, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, Нop I:D13 Йозефа Гайдна выделяются следующие стилевые признаки:

- торжественный характер (яркое театральное начало произведения);
- развитая кантиленная мелодия, включающая наряду с вокальным интонированием виртуозные пассажи у солирующих инструментов (скрипка, флейта);

- сочетание не только динамических, но и ладовых, регистровых контрастов в диалогическом сопоставлении мотивов;

- принцип симфонизма, раскрывающийся в постепенном видоизменении, варьировании исходного тематизма (вариации в IV части *Allegretto*, объединении узнаваемых мотивов тематизма предшествующих частей в V части *Final*);

- принцип выключения выдержанного тона *basso-ostinato* у отдельных инструментов или *tutti* при развитии мотивов темы в партиях солистов (флейта, скрипка).

Максанс Ларьё<sup>213</sup> в исполнении III части *Cantabile* тонко подчеркнул два важных признака индивидуального стиля Й. Гайдна взаимосвязанных друг с другом: театральность и тенденцию к индивидуализации тематизма при помощи воссоздания в музыке элементов речевых форм общения – монолога и диалога. В. В. Протопопов отмечает, что «Мелодические обороты ...инструментальных речитативов очень близки действительным вокальным речитативам из кантат, ораторий и опер XVIII века. ... Речитативы в виде размышления или скорбного *lamento* ближе подходят *Adagio* и потому встречаются в квартетных *Adagii* Гайдна»<sup>214</sup>.

В первой части *Allegretto* театральность раскрывалась в торжественных аккордах начала, диалогическом чередовании фраз главной темы на фоне *basso-ostinato*, обыгрывании мотивов ее исходного

---

<sup>213</sup>Максанс Ларьё (Maxence Larrieu, р. 1934) – французский флейтист. Обучался в Марсельской консерватории, закончил Парижскую консерваторию. Наряду с работой в симфонических оркестрах парижской Опера-Комик (1954 – 1966), в оркестре Гранд-Опера (1966 – 1978), оркестром Жана Франсуа Пайяра, выступал с сольными программами, включающими произведениями барочной музыки – И. С. Баха, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя, А. Вивальди, так и современную музыку – исполнял Сонату для флейты и фортепиано Ф. Пуленка вместе с автором, концерт для флейты с оркестром М. Ландовски (1968). Работал с такими музыкантами как Жан-Пьер Рампаль, Сусанна Милдонян, Рафаэль Пуйяна, Ролан Пиду, много выступал и записывался с оркестром Жана Франсуа Пайяра. В октябре 2025 года Максанс Ларьё отметит свое 91-летие. Подробнее: Larrieu M. Personal page. URL: <https://www.maxence-larrieu.fr/en/biography-maxence-larrieu.html> (accessed: 09.06.2025).

<sup>214</sup>Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М.: Музыка, 1970. С. 237–238.

тематизма в пространственных сопоставлении ближе – дальше, тише – громче. Весь этот комплекс исполнительских средств можно было бы объяснить влиянием традиций французской увертюры. Однако в последующих частях он дополняется. Во второй части *Menuetto* диалогичность предстает в виде моделирования социального общения, присущего жанру придворного танца через сравнение узнаваемых танцевальных мотивов, звучащих в разных регистрах. В *Trio* Менуэта изящное соло скрипки чередуется с виртуозными пассажами, охватывающими довольно широкий диапазон в ограниченное время, словно представляя два разных, но похожих друг на друга персонажа, объединенных единством тембрового колорита. В *Finale*, носящем легкий шуточный характер, театральность проявляется в воссоздании пасторальных сцен, распознающихся через знаки-сигналы охотничьего призыва, фанфары труб, переданных в арпеджированных взлетах по звукам мажорного трезвучия. Перенесение ситуаций окружающей жизни композитором в музыку придает им черты условной театральности и даже декоративности, поскольку воссоздаются они в условиях художественного опуса, где убирается лишнее и остается самое важное, узнаваемое. Этим можно объяснить обращение композитора к универсальным интонациям и приемам инструментальной музыки, отработанным в творчестве предшественников.

В то же время черты индивидуализации, склонность к субъективности раскрывается в III части *Cantabile*. М. Ларьё интонирует мелодию подобно теме оперной арии *lamento*, кантиленность фраз сочетается им с филировкой динамики отдельных мотивов. Все направлено на постепенное уменьшение динамики в преддверии диалога флейты со скрипкой. Камерный тон высказывания сохраняется при повторях мотивов, передающихся в диалоге от флейты к скрипке, грациозность и кокетство изящных фраз в музыке подкрепляются

включением украшений – трелей и группетто в парии инструментов, создавая картину галантного ухаживания в среднем разделе *Cantabile*.

Сложность исполнения музыки Гайдна связана с тем, что музыкант не столько должен концентрироваться на определенных универсальных приемах, подчеркивающих стиль эпохи, сколько найти в своем воображении прототип той реальной ситуации, сценки или сюжета, которым могла бы соответствовать музыка композитора. Представляется, что формирование «персонажного» тематизма<sup>215</sup> началось именно в инструментальной музыке Гайдна, что становится очевидным в таких произведениях флейтового репертуара, как Двенадцать менуэтов для флейты, 2-х скрипок, 2-х валторн и басса континуо Ноб IX: 4, Двенадцать ноктюрнов (пьес) для 2-х флейт и 2-х валторн ре мажор Ноб II:D5, Дивертисментах для флейты, скрипки и виолончели Ноб IV: 6 – 11.

Высказанное предположение подтверждают наблюдения Ю. Н. Тюлина: «...в крупных произведениях тема является своего рода носителем музыкального образа, основой и средоточием его развития. В этом отношении можно провести аналогию между темой в инструментальной музыке и персонажем (действующим лицом) в опере. Оба они являются носителями музыкального образа, а не образами сами по себе»<sup>216</sup>.

В. М. Акшенцева подтверждает высказанную мысль, подчеркивая взаимовлияние жанров в творчестве композитора: «Гайдновские концерты не замыкаются в собственных рамках, а органично и динамично

---

<sup>215</sup>Под персонажным тематизмом О. А. Осипенко подразумевает моделирование «...в условной интонационной форме внешних проявлений человеческих типов и характеров, ассоциирующихся с особенностями манеры поведения, походки, пластики, жестикуляции». Осуществляется это при помощи «...выдвижения на первый план солирующего инструмента, особых регистровых или тесситурных условий, динамического и штрихового разнообразия, специфического ладового колорита, введения неожиданных оригинальных деталей, выходящих за рамки заданных жанров». См.: Осипенко О. А. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д.Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Красноярск, 2018. С. 13.

<sup>216</sup>Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1962. С. 11.

взаимодействуют как с крупными жанрами – симфониями, операми, ораториями, мессами, кантатами, – так и с камерными сонатами, квартетами»<sup>217</sup>. Исследование отмеченных тенденций в музыке для флейты Й. Гайдна видится перспективным в масштабе понимания творческого метода и стиля композитора.

По отношению к ансамблевым произведениям в творчестве Моцарта М. Р. Черная выделяла еще одну сложность исполнения, обусловленную «...предельно точным и согласованным с другими участниками выполнением подробных и разноплановых обозначений автора, с полифонией характеров»<sup>218</sup>. Суть ее объясняется музыковедом в различиях в клавирных ансамблях артикуляционных способов исполнения фигураций аккомпанемента на *f* и *p*. В случае *f* разложенные арпеджио, сопровождающие тему должны звучать энергично и расчлененно, во втором случае более мягко, «с поющим эффектом»<sup>219</sup>

Примечательна в этом плане интерпретация Концерта для флейты и арфы с оркестром *C-dur* В. А. Моцарта К. 299 (1778, Париж), который считается двойным концертом, поскольку написан для двух солирующих инструментов флейты и арфы, приближаясь по жанру к Концертной симфонии. Концерт был создан по заказу герцога де Гинема<sup>220</sup>, будучи предназначен для камерного музицирования герцога, считавшегося неплохим флейтистом, с его старшей дочерью Мари-Луизой-Филиппиной – арфисткой, которая брала уроки композиции у Моцарта. Соответственно Моцартом в Концерте усилена игровая, театрально-сценическая

<sup>217</sup>Акшенцева В. М. Инструментальные концерты Й. Гайдна в контексте межжанровых взаимодействий // Манускрипт. Тамбов: Грамота . 2019. Том 12. Вып. 7. С. 144.

<sup>218</sup>Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 1994. С. 22.

<sup>219</sup>Черная М. Р. Там же. С. 22.

<sup>220</sup>Герцог де Гин (1735–1806) – один из правителей графства Гин в северной Франции, на побережье Ла-Манша. Возникло в X веке н.э. Административным центром считается город Гин. Подробнее: Северная Франция: Артуа, Булонь, Гине, Сен-Поль: справочник по дворянским семьям средневековой Франции. URL: [http://fmg.ac/Projects/MedLands/NORTHERN%20FRANCE.htm#\\_Toc156901828](http://fmg.ac/Projects/MedLands/NORTHERN%20FRANCE.htm#_Toc156901828) (дата обращения: 21.04.2025).

составляющая взаимодействия образов, и лирическая сфера. Игровая логика у Моцарта раскрывается, по мысли Е. В. Назайкинского, на «...синтаксическом масштабно-временном уровне, организует театр инструментов, фактурных и интонационных компонентов»<sup>221</sup>.

С позиции воссоздания примет индивидуального стиля Моцарта привлекает исполнение Концерта Уильямом Беннетом (флейта), Клэр Джонс (арфа), Полом Уоткинсом (дирижер) и Английским камерным оркестром. Их интерпретация отличается большим вниманием к деталям текста и тщательной мотивной работе, которая была свойственна композиторской технике Моцарта<sup>222</sup>. Музыканты выбирают «легкий»<sup>223</sup> способ/стиль исполнения, который характеризуется четким, ясным, раздельным интонированием мотивов и небольшим утрированием ритмического остова темы, особенно в фигурах пунктирного ритма. Примером тому может служить главная тема, написанная в духе французской увертюры, опирающаяся на нисходящие и восходящие ходы по трезвучию *C-dur*. Индивидуальность исходного мотива подчеркивается музыкантами характерным динамическим акцентом сильной доли в первых трех тактах, небольшим затягиванием ноты с точкой (приложение, пример 18) и укорочением последующей длительности, что заостряет пунктирную фигуру, облегчая ее звучание. Затем изменение массивности первой доли нивелируется при помощи штриха *staccato* в четвертом и пятом тактах. Игровое начало подчеркивается сменой контрастных

---

<sup>221</sup>Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1962. С. 228–229.

<sup>222</sup>Е. И. Чигарева выделяет ряд авторских семантических фигур, свойственных оперной и инструментальной музыке Моцарта, иллюстрирующих воплощение любви (земной и небесной), доминирование субъективно-лирической сферы, демократической образной сферы, интонационный комплекс смерти, страдания, рока. Подробнее: Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Либроком, 2013. С. 196–234.

<sup>223</sup>Классификация признаков исполнения «легким», «средним», «тяжелым» стилем / способом приведена М. Р. Черной. Важным отличительным признаком названных способов исполнения является «...отношение исполнителя к прочтению ритмической продолжительности нот, а не динамики». Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02. М., 1994. С. 19.

мотивов. Торжественным и ярким фанфарным интонациям первых тактов на *f* противопоставлены словно «крадущиеся» мотивы с хроматической секундой внутри на *p*. Комическое настроение подчеркивается и разницей в исполнении восходящего мотива от S к T, который высокие струнные интонируют через паузу на каждой метрической доле такта, а низкие струнные, наоборот, играют легато (приложение, пример 18, т. 6).

Игровая логика развития музыкального материала сохраняется как на структурно-тематическом уровне, так и на уровне композиции концерта в целом. На уровне взаимодействия тем в I части театральная сценичность реализуется в диалогических сопоставлениях мотивов в развитии лирической побочной темы (*b*) виде реплик-поддразниваний у струнных. Первые скрипки и альт повторяют фигуру шестнадцатыми с опеванием доминантового звука, тогда как в партии вторых скрипок эта же фигура варьированно повторяется, но вокруг субдоминантового звука (приложение, пример 19). Заключительная тема (*c*) скерцозного плана. Она строится на игровых секвенционных повторах фигуры группетто из темы *b* и интонаций главной темы – ходам по звукам тонического трезвучия в пунктирном ритме, усиленных восходящими тиратами струнных инструментов (приложение, пример 20). В развитии I части театральны реплики-вторые, передающиеся от флейты к арфе при исполнении главной темы во второй концертной экспозиции у солирующих инструментов (приложение, пример 21); реплики-эхо, свойственные развитию заключительной темы (*c*) (приложение, пример 22).

На уровне композиции I части логика театральны преобразований раскрывается в перестановке тем: в оркестровой экспозиции последовательность появления тематического материала была такова: *a*, *b*, *c*, *a*, в которой материал *b*, *c* представляли лирико-скерцозную сферу побочной и заключительной партий. Во второй экспозиции у солистов Моцарт путем перестановки скерцозного элемента заключительной партии

на место связующей усиливает контраст между светским, торжественным началом главной темы и камерным, субъективным в сопоставлении *a, c, b, a*. Все это позволяет говорить о процессах психологизации и индивидуализации инструментального тематизма, трактованного им сродни оперным персонажам и показывающимся композитором с разных ракурсов<sup>224</sup>.

На уровне структуры целого театрально-игровое начало раскрывается в обращении к формам, типичным для народного искусства: во второй части *Andantino* Моцарт использует вариационную форму (тема и четыре вариации), в III части *Allegro* – классическую форму пятичастного рондо. Примечательной композиционной особенностью здесь становится проведение третьего рефрена в одноименном *c-moll*, в котором лирическая сфера преобразовывалась в драматическую.

Перенос интонаций темы побочной партии (*b*) в *d-moll* – тональную сферу, обладающую трагической семантикой у Моцарта, придает солирующему монологу флейты в разработке I части поистине оперную ариозную выразительность. Это достигается благодаря риторическим интонациям сожаления, утверждения (приложение, пример 23), что также способствует психологизации и индивидуализации образно-художественного развития. По мере приближения к началу репризы в соло флейты добавляется больше изящных украшений – группетто, трелей, контрастных динамических сопоставлений *f/p*, комических «топтаний» на месте в виде повтора одного и того же звука. Постепенно осуществляется переход от хроматики к ясности диатоники *C-dur*. Общее увеличение динамики и фактурной массы голосов готовит слушателей к включению главной партии, знаменующей начало репризы (приложение, пример 24, т. 6).

---

<sup>224</sup>Вспомним здесь многоплановое раскрытие ведущих женских персонажей Сюзанны и Графини в «Свадьбе Фигаро», представленные по-разному во взаимодействии с другими персонажами оперы – Фигаро, Керубино, Графом.

Сопоставление комического и драматического было тонко прочувствовано и передано английским флейтистом Уильямом Беннетом<sup>225</sup>. В то же время проекция драматического начала на лирические высказывания в Каденции<sup>226</sup> I части Концерта почти превратила соло флейты в романтическое излияние, после которого исполнителю трудно было совпасть с авторским стилем в завершении I части Концерта.

В интерпретации Концерта Дж. Голуэем<sup>227</sup> (флейта) и Берлинским филармоническим оркестром под управлением Герберта фон Караяна Каденции ко всем частям были выдержаны в едином стиле, что говорит об обращении к Каденциям К. Рейнеке – знатока стиля Моцарта. В то же время, в интерпретации Г. фон Караяна акцент был сделан на стиль эпохи, настолько совершенно и безупречно представлен звуковой образ Концерта Моцарта.

---

<sup>225</sup>Уильям Ингхэм Брук Беннетт (1936–2022) – британский флейтист, преподаватель Высшей школы музыки Фрайбурга в Германии и Королевской академии музыки, выступал с мастер-классами по всему миру. Закончил Гилдхоллскую школу музыки и театра. Играл с такими музыкантами как Джордж Малкольм, Озиан Эллис и Йегуди Менухин. Специалист не только по барочной музыке, но и современным композициям для флейты Л. Берио, О. Мессиаана, П. Булеза, исполнял Концерты, написанные для него Уильямом Матиасом, Дианой Баррелл и Раймундо Пинедой. Подробнее: Blakeman E. Webb: A flute for life. London: Tony Bingham, 2016. 205 p.

<sup>226</sup>Моцарт не оставил Каденции к этому Концерту. Композитор в каждой части знаком ферматы обозначил место каденции солиста. Многие исполнители обращаются к Каденциям, написанным К. Рейнеке – одним из выдающихся исполнителей произведений Моцарта, либо исполняют собственные каденции. В данном случае, вероятно, каденция принадлежала У. Беннетту. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/2405> (дата обращения: 22.04.2025).

<sup>227</sup>Сэр Джеймс Голуэй (англ. James Galway) (1939 г.р.) – британский флейтист североирландского происхождения, один из выдающихся исполнителей на флейте не только в Великобритании, но и мире. Обучался в Королевской академии музыки, Гилдхоллской школе музыки и театра, Парижской консерватории, но диплом о высшем образовании так и не получил. Был солистом Лондонского симфонического оркестра, Королевского филармонического оркестра, первым флейтистом Берлинского филармонического оркестра под управлением Г. фон Караяна. Выступал с сольными концертами. В репертуар музыканта входят произведения как академической музыки – А. Вивальди, И. Баха, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Штрауса, так и современной популярной музыки (музыка народов мира, джаз), озвучивание саундтреков к кинофильмам. Постоянно проживает в Люцерне (Швейцария). Подробнее: Wertheimer L. K. The people's flutist, charm intact // The Boston Globe from 26.07.2009. URL: [https://www.boston.com/ae/music/articles/2009/07/26/sir\\_james\\_galway\\_comes\\_to\\_tanglewood\\_this\\_week/](https://www.boston.com/ae/music/articles/2009/07/26/sir_james_galway_comes_to_tanglewood_this_week/) (accessed: 24.04.2025).

Первая интерпретация видится ближе к пониманию стиля композитора в виду того, что внимание к деталям, риторические интонации и формы подачи и комбинаторной работы с музыкальным материалом позволяют композитору показать в Концерте нового Человека классической эпохи. Он вписан в общество, но не теряет своего личностного начала, репрезентированного через индивидуализацию чувств в музыке Моцарта. Отмеченные особенности также характерны для Концертов для флейты с оркестром № 1, 2, трех квартетов для флейты, скрипки, альты и виолончели, Шести маленьких пьес для флейты и двух валторн ор 1, рондо *e-moll* для флейты и фортепиано, которое фактически является сонатой. Написав множество произведений для флейты в парижский период, Моцарт любил этот инструмент и не случайно его последней оперой становится «Волшебная флейта», наполненная глубоким философским смыслом при кажущемся мистическом, на первый взгляд, содержании.

В творчестве Л. ван Бетховена произведений для флейты не так уж много и большинство из них относится к раннему периоду, где композитор развивает традиции Й. Гайдна и В. Моцарта, но толкует их в собственном индивидуальном преломлении. Рассмотрим соотношение характерных признаков индивидуального стиля композитора и стиля эпохи на примере Серенады для флейты, скрипки, альты *D-dur* ор. 25 (1801) в интерпретации Джеймса Голуэя (флейта), Джозефа Свенсена (скрипка), Пола Нойбауэра (альт)<sup>228</sup> и швейцарского флейтиста Петера-Лукаса Графа, Франко Гулли (скрипка), Бруно Джуранна (альт)<sup>229</sup>.

В исполнении Дж. Голуэя в Серенаде ор. 25 Л. ван Бетховена ярко прочерчивается связь с барочной музыкой и традициями камерно-

---

<sup>228</sup>Бетховен Л. ван. Концерт для флейты, скрипки и альты *D-dur* ор. 25. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/5669> (дата обращения: 24.04.2025).

<sup>229</sup>Там же.

инструментальных произведений Моцарта, которые композитор изменяет под воздействием принципов классического музыкального мышления.

Бетховен обращается к барочной циклической форме. Серенада включает семь частей, напоминая барочные партиты, дивертисменты и кассации: 1. *Entrata. Allegro*, 2. *Tempo ordinatio d'un Menuetto*, 3. *Allegro molto*, 4. *Andante con Variazioni*, 5. *Allegro scherzando e vivace*, 6. *Adagio*, 7. *Allegro vivace e dis in volta*. В барочный многочастный цикл композитор вносит образные и жанровые истоки, составляющие приоритеты в его творчестве – вариации, скерцо, рондальное кружение рефрена, связывающее музыку композитора с немецким народным искусством. Бетховен склонен к повторности частей формы, создавая двойные конструкции – двойную трехчастную в *Entrate*, двойную трех-пятичастную, которая как форма второго плана объемлет развитие рондо в Менуэте с двумя трио. Повторение крупных разделов, а также самой формы в целом направлено у Бетховена на создание «...иллюзии пространственной широты при воплощении картины массового игрового действия. Её многолюдность, масштабность требуют увеличения числа разделов, способных воплотить этот образ»<sup>230</sup>. Как полагает В. П. Бобровский: «Благодаря такому методу развития сами темы превращаются в подобие начального импульса, а возникающая форма – в тему более высокого ранга. Ее “охват” требует широкого композиционного “дыхания”. Возникает монументальная, архитектурно прочная композиционная конструкция, внутри которой происходит длительный процесс активнейшего тематического, а, следовательно, и образно-значимого развития»<sup>231</sup>.

В интерпретации Дж. Голуэя и П.-Л. Графа оба музыканта тщательно выполняют все повторы в форме, зафиксированные композитором. Однако

<sup>230</sup>Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Либроком, 2019. С. 151.

<sup>231</sup>Там же. С 152.

Дж. Голуэй очень внимательно относится к воспроизведению *decrecendo* в музыке, подчеркивая композиционные функции динамики в форме композитора. В завершении VI части *Adagio* звучность на протяжении финальных 8 тактов постепенно нивелируется от оттенка *p*, чтобы подготовить включение новой картины бьющей через край энергии жизни в финале, идущим *attacca subito*. Так композитор моделирует в музыке движение (перемещение) точки зрения наблюдателя относительно объекта, фиксируя в музыке свой авторский взгляд на явление (приложение, пример 25). Важным также в сращивании двух частей видится еще одно качество бетховенского музыкального мышления – преодоление и уравнивание контрастов в динамическом сопряжении и развитии, что более симптоматично для сонатных форм композитора<sup>232</sup>. Таким образом, в раннем творчестве формируются характерные черты зрелого стиля. Эту особенность бетховенской архитектоники описывают и О. В. Шмакова и Г. В. Пархоменко по отношению к вариационным циклам: «...финал как содержательный и структурный феномен в программных вариациях Л. ван Бетховена направлен на усиление динамических свойств инструментального цикла. Творческая идея немецкого классика о развитии и преобразовании темы в вариационном цикле обрела качественно разнообразные решения: как усиление концертно-виртуозных качеств, так и усложнение сонатно-динамических свойств. <...> Синтез вариационной, концертной, сонатной форм /жанров оказался весьма продуктивным опытом и открыл в истории музыки один из магистральных путей развития циклической композиции»<sup>233</sup>.

<sup>232</sup>Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Либроком, 2019. С. 102.

<sup>233</sup> Шмакова О. В. 13 вариаций на тему ариетты из зингшиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка» WoO 66 *A-dur* в контексте проблемы финала в программных вариациях Л. ван Бетховена / Г. В. Пархоменко, О. В. Шмакова // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 2 (93). С. 74.

В исполнении П.-Л. Графа ощущение масштабности и архитектоники композиции раскрывается в фразировке. В теме Менуэта поочередный повтор мотивов, канонически проходящих у флейты, скрипки, альты, интонируется не как переключки, свойственные жанру пасторали, а в виде единой фразы, слова которой по-своему интонируются разными персонажами (приложение, пример 26, т. 4–6). Тем самым подтверждаются наблюдения М. Р. Черной, которая отмечала особые композиционные функции артикуляции в классической музыке. Короткие лиги использовались как «средство членения в мелодических линиях»<sup>234</sup>, а в научных трактатах говорилось о необходимости «певучей манеры», что П.-Л. Граф и инструменталисты воплотили при помощи фразировки.

Обращение к различным типам выразительных средств, выработанных в эпоху барокко – речевой выразительности отдельных фраз, сохранение одной эмоции<sup>235</sup> в интонациях *lamento*, обогащающих инструментальную тему в *Adagio*, различных форм пластики в *Менуэте*, *скерцо*, *Andante* с вариациями и финале – все это подчинено у Бетховена развитию образов, актуальных для классического музыкального мышления. Образов природы, красоты и совершенства человеческой жизни во всех ее проявлениях.

Дж. Голуэй во всех частях Серенады придерживается организующей силы бетховенского ритма, без каких-либо явных замедлений или убыстрений. В то время как П.-Л. Граф отходит от этого правила, стилизуя в Менуэте сцену любви и ревности пастушков. Исполнению Графа более

<sup>234</sup>Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1994. С. 19.

<sup>235</sup>В. Н. Холопова, размышляя о специфике передачи эмоции в музыкальном содержании классической музыки, отмечает процессы освоения одного чувства. В музыке классиков преобладали сферы чувств – печали, героики, комедийности, чувствительности, при этом композиторами шло активное освоение их градаций по типу: радостной деятельной энергии, радостной героики; траурной героики; печали, страдания; комедийности, буффонности, скерцозности; сентиментальности, галантности, чувствительности. Таким образом, барочный «аффект очеловечивался», чувство и эмоция становились личностными. Подробнее: Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. С. 163.

свойственно решение всех частей Серенады в духе пасторали, что отвечает бетховенскому восприятию природы. По наблюдениям В. П. Бобровского: «Природа для Бетховена – не пастушеская идиллия, наблюдаемая со стороны, а само существо бытия, это духовная родина, необъятность которой требует и широчайших просторов в ее интонационном воплощении. Музыкальное время, замедляясь, вызывает увеличение объективного, тактового времени звучания»<sup>236</sup>.

Специфика интерпретации Серенады Бетховена П.-Л. Графом обусловлена приемом стилизации – представлением современным исполнителем музыкального содержания каждой из частей в виде пасторальных сценок, типичных для времяпрепровождения аристократии XVIII века. В среднем разделе темы Менуэта моделируется ситуация общения двух персонажей, представленных диалогом флейты и струнных<sup>237</sup>. Изящное восхождение по звукам доминантового трезвучия из первой октавы в третью на *p staccato* резко обрывается двумя аккордами у струнных на *f*. Чтобы усилить контраст двух образов флейтист немного отходит от метрической пульсации такта, придавая восходящим пассажам флейты оттенок мечтательности (приложение, пример 27, т. 9–11). Тем самым музыкант подтверждает мысль В. П. Бобровского, сравнивающего отношение ко времени у Баха, Моцарта и Бетховена: если «...время в инструментальных сочинениях лейпцигского кантора – замкнутый в себе мир, у венского же симфониста оно – мир, открытый непосредственному воздействию душевных движений человека. У третьего великого –

---

<sup>236</sup>Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Либроком, 2019. С. 150.

<sup>237</sup>Похожая ситуация моделируется в Дуэте двух флейт *G-dur* Л. ван Бетховена (1792, WoO 26). Различные формы галантного социального взаимодействия в пасторальном топосе моделируют в своем исполнении двух частей Дуэта *Allegro* и *Menuetto quasi allegretto* П. Галуа и Ж.-П. Рампаль.

Моцарта – оба типа времени удивительным и непонятым образом органично сливаются в одно целое»<sup>238</sup>.

Обобщая, отметим: несмотря на синтез различных стилевых, жанровых истоков музыки барокко и выразительных элементов сочинений Моцарта в Серенаде для флейты, скрипки и альты ор. 25 уже весьма показательно проявляются черты стиля Бетховена. Они репрезентированы в индивидуализированности инструментального высказывания, музыкального содержания, воздействующего на средства артикуляции, штрихи, динамику, драматургию и композицию, представляя изменяющиеся принципы музыкального мышления не только композитора, но и эпохи в целом. Изучение симфонической и камерно-инструментальной музыки Бетховена до сих пор остается актуальным, поскольку в ней воплотились устремления «...титанической творческой личности, способной обнять все сферы человеческого духа, ...образуя тот целостный творческий мир, который далее стал распадаться на отдельные сферы»<sup>239</sup> в музыке романтиков.

Таким образом, стиль венской классической школы, ознаменован тем, что с особой ясностью начинает проявляться Человек, раскрывающийся, в том числе и через индивидуальность стиля композиторов. При этом все многообразие национальных влияний, манер исполнения, элементов прошлых стилей и уникальных предвосхищений будущего, вся эта «разноголосица» в музыке постепенно нивелируется стремлением к универсальным закономерностям в организации различных форм и жанров, что особенно репрезентативно в композиции сонат, квартетов, концертов и симфоний венских классиков. Закрепляется разделение на мажор и минор. Классический стиль требует соблюдения ритма и темпа как внутри каждой части, так и произведения в целом.

---

<sup>238</sup>Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Либроком, 2019. С. 147.

<sup>239</sup>Там же. С. 154.

Эпоха Просвещения отражается на исполнительстве, для которого становится характерным требование соблюдения чувства меры в интерпретации как композиторских, так и исполнительских средств.

Романтический стиль в музыке зарождается в недрах XVIII века. В. П. Бобровский перечисляет в поздних сочинениях Л. ван Бетховена множество проявлений аклассического мышления. Диалог «индивидуальное сознание – объективный мир» далек от равномерной отрегулированности. Смены типов выразительности отличаются у Бетховена большими перепадами, лирическое продление на краткие мгновения создает иллюзию неопределенности, растекания формы, что увеличивает элементы непредсказуемого и неожиданного<sup>240</sup>.

Признаки романтической эпохи в музыке А. Ю. Кудряшов объясняет через понятия «романтического», «романтики» и «романтизма». «Романтическое» оценивается музыковедом как исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, «открытых», бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм. Суть «романтики» А. Ю. Кудряшов видит в свободе от рационально-научного разработанных правил создания произведений искусства. В свою очередь, понятие «романтизм» связывается им с эпохой, господствующей в искусстве романтики, а именно XIX веком, в котором с особой ясностью кристаллизовалась система идей и принципов организации художественного произведения<sup>241</sup>, свойственная романтикам. Суть этой системы обуславливается новыми темами и образами, актуальными для осмысления творческими личностями эпохи. Это – усмирение хаоса, воплощенного в незримом действии сил Рока или Судьбы; избегание условного языка и как результат – антириторичность; стремление к искренности и жизненной достоверности; понимание соотношения

---

<sup>240</sup>Там же. С. 152–154.

<sup>241</sup>Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. С. 227.

категорий бесконечного и конечного, раскрывающихся в музыке через темы Любви, Смерти, Божественно-мистического<sup>242</sup>.

Ведущие стилевые принципы романтической эпохи в музыке:

- обращение к программности, синтезу искусств;
- полижанровость;
- объединение различных эмоций через взаимопроникновение эпико-драматического и лирического начала в музыкальной форме;
- яркое проявление личностного начала, в том числе, через исполнение романтических музыкальных произведений.

Все эти тенденции сочетаются с предшествующими достижениями музыкального искусства и предвосхищением новых открытий. А. И. Демченко справедливо отмечает, что «...романтизм был определяющим, но не единственным художественным направлением тех десятилетий. Ему сопутствовали, с одной стороны, реалистические устремления, которым предстояло стать главенствующими в эпоху Постромантизма, а с другой – традиции классицизма, унаследованные от эпохи Просвещения»<sup>243</sup>.

В произведениях романтического стиля «интенсивность творческого поиска варьируется в пределах от небольших изменений в преподнесении музыкального материала до новаторских трактовок, подразумевающих переход от номерной структуры к насыщенным сквозным развитием формам, к ярким средствам романтической гармонии и оригинальной логике тональных смен»<sup>244</sup>.

Основными признаками романтического стиля являются: «яркая индивидуализация, возможность взаимопревращений и переходов в музыкальном языке, композиционной и жанровой сферах, повышенная

---

<sup>242</sup>Там же. С. 228–236.

<sup>243</sup>Демченко А. И. Эпоха Романтизма – магистрали художественного творчества. Очерк 1 // Манускрипт. 2019. № 12. С. 11.

<sup>244</sup>Панкратова О. В. Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2010. С. 11.

распевность мелодии, гармоническая и тембровая красочность, синтетические явления в формах и жанрах (возникновение смешанных форм, синтез одночастной миниатюры и цикла и т. д.). Обозначаются и противоположные тенденции: с одной стороны, – увеличение роли непрерывности в композиции, с другой, – фрагментарность. В этих стилевых особенностях романтической музыки проявляется одна из главных тенденций романтического искусства – вечное стремление к бесконечному, к воплощению, которое никогда не обретает законченной формы»<sup>245</sup>.

В романтической музыке существенно расширяются функции и выразительность отдельных инструментов, что можно проследить на примере флейты. Кроме концертно-виртуозного, сольного исполнительства возможности флейты обогащаются сольными лирическими монологами, ассоциирующимися с драматическим тоном и исповедальностью отдельных театрально-драматических монологов и сцен. Вокальное и речевое начало проникают в инструментальные жанры, на что указывают программные заголовки произведений. Таковы *Romanza siciliana* для флейты с оркестром *g-moll*, «Жалоба Шефера» – третья часть из Трио для флейты, виолончели и фортепиано *g-moll* op. 63 К. М. Вебера, *Romance* op. 37 К. Сен-Санса.

В романтической музыке голос флейты довольно часто уподобляется голосу души героя, ищущего своего места в природе, что определяет не только главенство речевой интонации, но и ее индивидуализацию при помощи манеры исполнения, артикуляции, комплекса штрихов, а также персонификации тембра музыкального инструмента. Так, в Трио для флейты, виолончели и фортепиано *g-moll* op. 63 К. М. Вебера композитор моделирует черты диалога-согласия (приложение, пример 29).

---

<sup>245</sup>Шикина А. Н. Стилиевые формы творческого самосознания в культуре романтизма (на материале творчества Р. Шумана): автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01. Кострома, 2010. С. 14.

В исполнении английского флейтиста Стивена Престона<sup>246</sup> (флейта), Дженнифер Уорд Кларки (виолончель) и Ричарда Барнетта (фортепиано) диалог флейты и виолончели получает ораторский, экзальтированный и театрально-драматический характер. Последнее, вероятно, обусловлено повторяющимся нагнетанием динамики во фразах от *pp* к *f* и *ff*. Такой тип постепенного нагнетания динамики в одной фразе свойствен бетховенскому стилю.

В интерпретации французского флейтиста Филиппа Бернольда<sup>247</sup>, Лорана Кабассо (фортепиано), Жан-Гиэн Кейра (виолончель) подчеркиваются камерные речевые аспекты интонирования, что также сказывается на более дробной динамической нюансировке, отражающей особенности интонирования каждым инструментом, трактующимся персонифицировано подобно персонажу музыкального сюжета. В такой интерпретации можно усмотреть барочные традиции камерного музицирования (исполнения трио-сонат, концертов, квартетов), когда тембр музыкального инструмента ассоциировался с образом играющего на нем музыканта. Л. В. Кириллина упоминает, что, например, в такой жанровой разновидности, как диалогический квартет, развитие строилось

---

<sup>246</sup>Стивен Престон (1945 г.р.) – английский флейтист, выступающий в составе ансамблей старинной музыки по всему миру, а также исполняет современные произведения для флейты. Закончил Гилдхоллскую школу музыки и театра. Разработал новую технику импровизации, основанную на изучении пения птиц, и защитил диссертацию, посвященную этому новому типу музыкальному языку – эконики. Пишет аранжировки произведений Моцарта и импровизации, выступает с лекциями и мастер-классами в колледжах и ведущих музыкальных вузах Великобритании. Подробнее: Ardal P. Flute. Yale: Yale University Press, 2002. P. 256.

<sup>247</sup>Филипп Бернольд (Philippe Bernold) (1960 г.р.) – знаменитый французский флейтист и дирижёр. Закончил Парижскую Консерваторию, выступал с Оркестром Парижа, Оркестром Будапешта им. Ференца Листа, Оркестром Халле (Манчестер), Камерным Оркестром Праги, Симфоническим оркестром Польского радио, Симфоническим оркестром Токио и Киото. Выступает с сольными концертами, лекциями и мастер-классами, преподает в рамках летнего фестиваля в Ницце и во Французской Академии музыки в Киото (Япония). В настоящее время является профессором Национальной Парижской Консерватории и профессором Консерватории Лиона. Подробнее: Bernold Ph. Personal page. URL: <https://www.philippebernold.com/> (accessed: 10.01.2024).

так, будто музыканты вели между собой беседу, обмениваясь короткими инструментальными репликами<sup>248</sup>.

И Стивен Престон, и Филипп Бернольд в музыке Трио К.М. Вебера уловили сочетание объективной и субъективной природы, создающееся *противопоставлением интонационно-контрастного музыкального тематизма*. Именно так выглядит противопоставление тематизма первой (лирико-драматической) и второй (жанровой) частей в Трио для фортепиано, флейты и виолончели *g-moll* op. 63. Контраст субъективного и объективного тематизма выполняет функцию «остранения» (термин В. Б. Шкловского), когда драма не решается, а переводится во внешний план, что также является одним из действенных приемов привлечения внимания и нивелирования «автоматизма восприятия» в театрально-сценической практике.

Объективный жанровый тематизм обуславливается увлечением многих композиторов-романтиков **фольклором**. Национальные **песни** и их напевы входят в концертный репертуар флейтистов. Таковы «Шотландские национальные песни» J. 295–304 и пьеса «Приветствие утру» К. М. Вебера, «Баркарола» Ф. Шуберта, вариации на тему «Засохшие цветы» Р. Шумана. Песенное начало в партии флейты определяет ряд типичных черт тематизма: простоту строения мотивов, незамысловатое развитие, определяющееся поступенным движением солирующего голоса, небольшой диапазон фраз, удобных для исполнения как вокальным голосом, так и инструментом, их повторность, квадратность формы. В исполнении Франца Вестера<sup>249</sup> с ансамблем, включающим Яна

<sup>248</sup>Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2010. Ч. 3. С. 307.

<sup>249</sup>Вестер Франц (Frans Vester) (1922–1987) – голландский флейтист, педагог, редактор и исследователь. Закончил Амстердамскую консерваторию. Специализируется на исполнении барочной и современной музыки (сочинений А. Шёнберга). Выступил редактором произведений педагогического репертуара для флейты XVIII и XIX веков и составил ценные методические замечания по их интерпретации. Выступления и просветительские концерты музыканта повлияли на развитие флейтового искусства в

Партриджа (тенор), Аннер Билсму (виолончель), Стенли Хогланда (фортепиано) флейта активно участвует в ансамблевых интерлюдиях, разделяющих куплеты «Шотландских национальных песен» К. М. Вебера, повторяет подобно эху реплики солиста и отдельных инструментов, усиливая эффект «эмоционального резонанса» (термин В. А. Цуккермана<sup>250</sup>). Похожие приемы можно найти в переложениях для флейты Ноктюрнов Ф. Шопена, отдельных фортепианных пьес, например, «Подснежник» П. И. Чайковского; «Лебедь» К. Сен-Санса.

Природа становится путем к воплощению образов фантастической сферы, что примечательно в творчестве К. Рейнеке (К. Райнеке) в сонате «Ундины»<sup>251</sup>.

В программном анонсе<sup>252</sup> американский пианист Филипп Молль, распределяет содержание повести Фуке соответственно четырем частям сонаты К. Рейнеке. В первой части *Allegro, e-moll* представлена жизнь Ундины в морском царстве; во второй части *Intermezzo. Allegretto vivace, h-moll* – в доме приемных родителей; третья часть *Andante molto tranquillo – Molto vivace – Tempo I, G-dur* рисует жизнь Ундины с любимым мужем в замке; четвертая часть *Finale. Allegro molto (agitato ed appassionato, quasi Presto) – Un poco più tranquillo, e-moll* – трагическое разрешение

---

Нидерландах, благодаря уникальным взглядам на историю исполнительского искусства. Подробнее: Vester F. URL: <http://www.flutehistory.com/Players/Frans%20Vester/index.php3> (accessed: 22.04.2025).

<sup>250</sup>Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. С. 23.

<sup>251</sup> Сюжет о морской деве, влюбившейся в прекрасного рыцаря и пытающейся жить обычной земной жизнью в качестве жены юноши, но вновь возвращающейся в водную стихию со смертью любви был довольно популярен в Европе. Он лег в основу одноименной повести Фридриха де ла Мотт Фуке. В ней женский образ предстает сначала в виде дочери морского царя, затем приемной дочери в семье рыбака (она отправляется к людям, чтобы познать земную любовь и получить бессмертную душу). Затем морская дева уезжает с рыцарем в его замок, где он охладевает к девушке, предпочитая ей другую. В трагическом финале девушка мстит, убивая его.

<sup>252</sup>Moll Ph. Program Notes. Reviews // Reinecke, Sonata «Undine», James Galway and Phillip Moll. New York, 1981. URL: <https://www.discogs.com/release/8107574-Carl-Reinecke-James-Galway-Phillip-Moll-London-Philharmonic-Orchestra-Hiroyuki-Iwaki-Sonate-F%C3%BCr-Fl%C3%B6> (accessed: 12.02.2022).

конфликта. Филипп Моль полагает, что единственная мажорная тональность призвана передать счастье девушки в человеческом бытии, тогда как все другие части, написанные в минорных тональностях, живописуют водную стихию. Не вполне правомерно было бы искать в музыке Сонаты К. Рейнеке прямых соответствий с сюжетом, но музыкальный тематизм вместе с тональной логикой дают некоторые подсказки.

Тема главной партии первой части опирается на кварто-квинтовые интонации-зовы и ходы по звукам трезвучия. Знаки-сигналы, исполняемые Дж. Голуэйем то *p*, то *pp*, рисуют в музыке картину открытых водных пространств, о чем свидетельствуют повторы мотивов по типу эха, передающиеся от флейты к фортепиано и обратно, а также фигурационная фактура аккомпанемента. «В партии фортепиано – множество замкнутых круговых интонаций, вторящих флейтовому соло и усиливающих впечатление кружения мелких водных «воронок»..., – отмечает в своем анализе Сонаты К. Рейнеке, Н. И. Верба<sup>253</sup> (приложение, пример 30). Представляется, что главная партия воплощает дух водной стихии – Кюлеборна – дядю Ундины, который устраивает различные препятствия всем странникам, направляющимся к хижине рыбака. Тема побочной партии, живописующая образ героини, собирается из отдельных мотивов (приложение, пример 31) подвергается мотивному, тонально-ладовому, регистровому развитию в разработке, что может говорить в пользу портретирования героини в музыке.

Во второй части *Intermezzo* образ девушки предстает в новом ракурсе через жанровые признаки скерцо, что соответствует описанию героини в повести Фуке. Автор повести характеризует девушку через игры и проказы в родительском доме. Тема скерцо выполняет функцию рефрена в части (приложение, пример 32). Короткие нисходящие скачками фразы флейты

---

<sup>253</sup>Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ...докт. иск.: 17.00.02. СПб., 2021. Т. 1. С. 486.

на *staccato* сопровождаются филировкой динамики от *f* к *mf*, секвенцией-«кружением» вокруг интонации IV-III-II-I (приложение, пример 32, т. 8–11), рисуя в музыке прихотливую игру водной стихии. Приезду рыцаря Хульдбранда фон Рингштеттена соответствует первый эпизод в *G-dur*, что связано со сменой тематизма, включением пунктирной фигуры в аккомпанемент, словно рисующей неторопливый шаг коня, и смена тембра солиста (авторская ремарка *Viol oder Clar.*) (приложение, пример 33).

Представляется, что второй эпизод *Più lento, quasi Andante, H-dur* воплощает тему любви Ундины. Эпизод написан в простой двухчастной форме. Две темы, лежащие в основе формы, экспонируют и развивают одно состояние – пребывание в некой прекрасной мечте, иллюзии. Об этом говорит преобладание экспозиционности над развитием, применение варьирования, позволяющее длить исходное состояние музыкального тематизма, тональность, одноименный *H-dur* (приложение, пример 34).

Третья часть сонаты *Andante tranquillo, G-dur* рисует в музыке лирический диалог молодого рыцаря и влюбленной девушки. Об этом может свидетельствовать возврат тональности первого эпизода II части *G-dur* и варьированное изменение темы первого эпизода. Его мелодия выровнена, из нее убрана фигура пунктирного ритма, но сохранена узнаваемая восходящая секстовая интонация. Чередование небольших фраз у флейты и фортепиано живописуют в музыке развитие лирического чувства. Диалогическому развитию музыкального материала контрастирует средний раздел *Molto vivace*, представленный виртуозными хроматическими пассажами, напоминающими общие формы движения. Возможно, таким образом возникает реминисценция к главной партии I части, воплощающей в музыке стихийный дух воды Кюлеборна. В репризе части возвращается исходный тематизм.

*Final* сонаты воплощает новый измененный образ героини. Из живой и непосредственной девушки героиня превращается в воплощенное

страдание. Об этом говорит речевое интонирование, лежащее в основе темы. Нисходящий ход на уменьшенную квинту, чередуется с ходом на кварту и уменьшенную кварту, передавая в музыке вопросы-страдания (приложение, пример 36). Финал поражает своим драматическим тоном повествования и стихийной силой.

Обобщая отметим, что образ Ундины толкуется К. Рейнеке в традициях романтического одушевления природы. Образ водного духа понимается композитором не как таинственный и далекий персонаж, а как человек. Об этом «говорят» разные интонационные и жанровые истоки в структуре музыкального тематизма героини – речевые, песенные, скерцозно-игровые, моторные, а также трансформация образа, происходящая на протяжении сонаты. В интерпретации Дж. Голуэя чувственная природа Ундины усиливается благодаря поистине вокальному интонированию партии флейты, что акцентирует эмоционально-лирическую ипостась образа.

Эммануэль Паю<sup>254</sup> исполняет сонату более сухо, сдержанно и строго, усиливая пространственные параметры «ближе – дальше» путем изменения динамики в ведущих темах. В таком прочтении музыкальный пейзаж лишается черт театральности, присущих исполнению Дж. Голуэя, и превращается в объективное живописание природы. Его интерпретация сонаты приближается к импрессионистическому стилю. В то же время она передает в исполнении разные эмоциональные состояния, возникающие у человека при созерцании картин природы, что по-своему отвечает

---

<sup>254</sup>Эммануэль Паю (Emmanuel Pahud) (1970 г.р.) – швейцарский флейтист. Окончил Парижскую консерваторию. Выступал в качестве солиста в Симфоническом оркестре Базельского радио и в Мюнхенском филармоническом оркестре. С 1993 г. и по настоящее время является солистом Берлинского филармонического оркестра. В 1992 г. принимал участие в Международном конкурсе исполнителей в Женеве и получил восемь из двенадцати специальных наград. Премировался фондом Иегуди Менухина, удостоен музыкальной премии ЮНЕСКО. Подробнее: Pahud Emmanuel. URL: <http://fluteconnection.net/contfl/pahud.html> (accessed: 12.03.2025).

романтическому мировосприятию, в котором лирический герой понимает природу как отражение его душевных интенций.

Сделаем некоторые обобщения. Процессы театрализации и индивидуализации музыкального тематизма, активно развиваются при исполнении классико-романтического наследия современными флейтистами. Показательно, что эти сферы не противоречат, а взаимопроникают друг в друга, что тонко чувствуют и передают исполнители. Покажем это движение схематически (см. таблицу 1):

*Таблица 1. Основные тенденции процессов театрализации и индивидуализации музыкального тематизма в классико-романтическую эпоху*

Процессы театрализации проявляются в:	Процессы индивидуализации реализуются в:
- развитии сольных концертно-виртуозных форм исполнительства в жанрах концерта, сонаты для камерных ансамблей, квартетов и отдельных пьес с программным заголовками;	- толковании музыкантами знаков артикуляции, комплекса штрихов, отражающих свою индивидуальную манеру исполнения и прочтения авторского текста;
- сохранении ораторского драматического тона высказывания в отдельных сольных фрагментах партий;	- личностном тоне высказывания, в результате более детализированной, дробной нюансировки (динамических и агогических) штрихов, «речевой» фразировке;
- влиянии вокального и речевого интонирования на инструментальные жанры;	- влиянии вокального интонирования на инструментальный мелос, что актуализирует жанр <i>Romansa</i> . Последний выполняет

	<p>драматургические и композиционные функции, становясь выразителем камерного, тонкого психологического высказывания и частью камерно-инструментального цикла;</p>
<p>- выделении инструментальных монологов с речевой природой интонирования, обладающих исповедальностью, которая напрямую связана с практикой театрально-сценических монологов в драматическом искусстве;</p>	<p>- персонификации тематизма и тембра музыкального инструмента, позиционирующегося исполнителем в качестве узнаваемого признака инструментального образа-персонажа;</p>
<p>- использовании в музыке для флейты приемов театральной драматургии – «переключения», «остранения» путем сопоставления субъективной и объективной жанровых сфер;</p>	<p>- интонационной работе, когда лирическое начало воздействует на все другие интонационно-жанровые средства, подчиняя их своей выразительности;</p>
<p>- реализации объективного жанрового тематизма через обращение к жанрам фольклора, моторному и песенному интонированию;</p>	<p>- более детальном и глубоком живописании в музыке эмоциональной жизни героя, что раскрывается во взаимопроникновении и синтезе различных «оттенков» лирического и драматического, лирического и скерцозного и других форм синтеза, в противовес «одному аффекту» в барочной или «чистой» эмоции в</p>

	классической музыке.
- актуализации многостороннего раскрытия образов природы, при помощи обращения к сфере фольклора и понимание их в виде зеркала-отражения интенций души романтического героя.	- углубленном раскрытии образа человека в музыке, в том числе через неповторимые особенности его речи, пластики, эмоциональной жизни.

Подводя итоги, отметим, что категории театрализации и индивидуализации музыкального тематизма в процессах исполнительского творчества оказываются не на крайних полюсах континуума, а, наоборот, предстают взаимосвязанными системами, обращающимися в свою противоположность при увеличении признаков каждой из них в музыке. Важно, что отмеченные категории становятся ведущими признаками исполнительского стиля ряда современных флейтистов (см. таблицу 2).

Таблица 2. Представители направлений театрализации и индивидуализации исполнительского процесса

Тенденции к театрализации исполнительского процесса:	Тенденции к индивидуализации исполнительского процесса:
Джеймс Голуэй	Максанс Ларьё
Стивен Престон	Эммануэль Паю
Уильям Беннет	Франц Вестер
Петер-Лукас Граф	Филипп Бернольд

Преобладание в исполнительском стиле стремления к индивидуализации, вероятно, обусловлено латентными признаками стиля романтической эпохи, влияющими посредством музыкального текста на стиль музыканта и реализующихся в виде:

- возможности разнообразных проявлений индивидуальности личности композитора;
- эмоциональности и вольного выражения чувств и эмоций исполнителя;
- изменения темпа, артикуляции, толкования штрихов и оттенков по замыслу исполнителя;
- отсутствия строгой нормативности в исполнительской деятельности;
- возможности для проявления креативности исполнителя;
- самооценности личности исполнителя, уподобляющегося автору музыкального опуса – композитору.

## ГЛАВА III

### СТИЛЕВАЯ МНОЖЕСТВЕННОСТЬ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ КОМПОЗИТОРОВ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА

#### 3. 1. Ведущие направления композиторского творчества в музыке для флейты XX – первой четверти XXI века<sup>255</sup>

Искусство исполнения на флейте к началу XX века достигло значительного развития, однако грядущая эпоха с изобретением новых технологий и реконструкции инструмента поставила перед музыкантами новые задачи. Здесь, абсолютно правомерно В. А. Леонов подчеркивает, что «...исполнительство на духовых инструментах, пройдя длительный путь развития, в ...XX веке достигло нового профессионального уровня. Существенно расширилась сфера технических приемов и средств выразительности, возросли запросы музыкальной практики к технической оснащенности исполнителей»<sup>256</sup>. Рассмотрим, каким путем шло совершенствование техники игры на флейте и обновления исполнительских средств на протяжении развития композиторского творчества в XX веке.

Обновление устройства флейты Т. Бёмом началось еще в XIX веке и шло по пути усовершенствования точности строя и акустических возможностей инструмента. Мастер ввел клапанную систему, зафиксировавшую настройку флейты по хроматическим полутонам. Однако долгое время в модернизированном виде флейта Бёма не

---

<sup>255</sup>Материал параграфа был апробирован в публикации: Цзян Вэйшань Анализ концертного и конкурсного репертуара для духовых инструментов в исполнительском искусстве КНР / Цзян Вэйшань, Чжао Вэнькай // Искусство и образование. 2022. № 2 (136). С. 112–121.

<sup>256</sup>Леонов В. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. С. 9.

приживалась в исполнительской практике, по целому ряду причин. Одной из них была необходимость переучивания аппликатуры, что вызывало сопротивление, особенно среди пользующихся признанием исполнителей и профессуры<sup>257</sup>.

Один из композиторов, который смог преодолеть возникшие противоречия, был К. Дебюсси, реформировавший не только выразительные средства и привычные акустические стандарты звучания многих инструментов, но изменивший круг тем и образов музыкального искусства. Как отмечает И. А. Мутузкин,<sup>258</sup> фигура К. Дебюсси является знаковой в выведении флейты на авансцену исполнительского искусства. Исследователь подчеркивает, что в романтическую эпоху флейте не уделялось композиторами должного внимания, за исключением отдельных сочинений для флейты, написанных К. М. Вебером, переложений песен Ф. Шуберта, ноктюрнов Ф. Шопена и Г. Форе, отдельных пьес из циклов К. Сен-Санса<sup>259</sup>.

В начале XX века благодаря проникновенному тембру флейты в пейзажных зарисовках композиторов получают развитие образы *мифологической пасторали*. Флейта глубоко освоила образно-художественную сферу пасторали на протяжении трех веков – от музыки барокко через эпохи галантного, классического и романтического стиля, о чем упоминалось ранее. В музыке XX века флейта является полноправным участником камерных ансамблей, раскрывающих в музыке образы *мифологических персонажей* – очаровательных нимф, сирен, фавнов.

---

<sup>257</sup> Французская школа высоко ценила мягкий и «поющий» звук, присущий старым моделям флейты, и это использовалось как аргумент против новой системы. Таким образом, сложности внедрения инноваций Бёма объяснялись необходимостью поиска компромисса между технологической новизной системы Бёма и традиционными звуковыми идеалами французских исполнителей и композиторов, а также адаптации нового звучания флейты под вкусы французской школы.

<sup>258</sup> Мутузкин И.А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 162.

<sup>259</sup> Там же. С. 162.

Таковы «Нимфы у фонтана» из цикла «Старинные медали» (“*Medailles antiques*”) для флейты, скрипки и фортепиано Ф. Гобера, «Диана и Эндимион», «Персей и Андромеда», представленные в симфонических поэмах и Сонате для флейты и фортепиано «Флейта Пана» op. 15 Ж. Муке<sup>260</sup>, знаменитая миниатюра «Сиринкс» К. Дебюсси и его «Послеполуденный отдых Фавна».

С позиции проявления рубежного стиля эпохи конца XIX – начала XX века – *импрессионизма*<sup>261</sup> примечательной видится Соната для флейты, альты и арфы (L. 137) (1915) К. Дебюсси, как произведение в наибольшей степени выражающее также и поздний стиль композитора. Рассмотрим воплощение стилистических признаков импрессионизма на примере интерпретаций данного произведения, созданных ансамблями «Ансамблем де Невё»<sup>262</sup> («*The deNeveu Ensemble*»)<sup>263</sup> и «Формоза Трио»<sup>264</sup> (“*Formosa Trio*”)<sup>265</sup>.

«Ансамбль де Невё» выбрал ведущим элементом, отражающим стилевые признаки импрессионизма, музыкальную интонацию. Соната

---

<sup>260</sup>Муке Жюль (фр. Jules Mouquet, 1867 – 1946) – современник К. Дебюсси. Закончил Парижскую консерваторию, где позже преподавал гармонию. Стиль сочинений отличает синтез позднеромантических традиций и музыкального импрессионизма. Подробнее: Mouquet Jules. URL: <https://musicalics.com/de/node/80428> (accessed: 18.10.2024).

<sup>261</sup>Материал данного раздела был апробирован в публикации: Цзян Вэйшань. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы: ведущие стилевые признаки и вопросы их интерпретации в камерной музыке начала XXI века // *Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование»*. 2024. № 1. С. 7–14.

<sup>262</sup>«Ансамбль де Невё» включает американского флейтиста Пейджа Брука (Paige Brook), японскую альтистку Нобуко Имаи (Nobuko Imai) и канадскую арфистку Глорию Агостини (Gloria Agostini).

<sup>263</sup>Шедевры французской и немецкой флейты. URL: <https://music.apple.com/us/album/french-german-flute-masterpieces/342818153> (дата обращения: 13.12.2023).

<sup>264</sup>Тайваньский ансамбль «Формоза Трио» включает альт – Цзы-Ин Ву (*Tze-Ying Wu*); арфу – Джой Йе (*Joy Yeh*); флейту – Пей-Сан Чиу (*Pei-San Chiu*).

<sup>265</sup>«Формоза трио» – участник Концерта, прошедшего 28 марта 2012 года в Форд-Кроуфорд Холл Университета Индианы в Блумингтоне («Музыкальная школа Джейкобса»). Подробнее: Chamber recital featuring “Formosa Trio”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zlt4913an7g> (accessed: 13.12.2023).

открывается меланхоличным монологом флейты. Пейджем Бруком<sup>266</sup> стилистически точно была найдена обобщающая интонация произведения, лишенная окрашенности субъективными эмоциями<sup>267</sup>. В исполнении начала Сонаты для флейты, альты и арфы П. Бруком создана эмоциональность иного плана, связанная с ощущениями тела и той его свободой и расслабленности, присущей моментам непосредственного пребывания человека на природе и любованием ее жизнью. При восприятии слушатель легко улавливает «заражающую» силу интонации (термин В. В. Медушевского)<sup>268</sup>, выраженную в особом характере «...двигательной активности, вызывающей мышечные соматические реакции у слушателя»<sup>269</sup>. Мягкие терцовые покачивания в начальных интонациях мелодии флейты, сохраняющиеся в аккомпанементе арфы, создают медитативное состояние, обусловленное покоем, внутренним освобождением, слиянием с природой и Миром (приложение, пример 37).

Альт (Нобуко Имаи) подхватывает заданное направление интерпретации текста, но толкует его в соответствии со своей партией. Музыкант точно выполняет все ремарки композитора, исполняя кварто-квинтовые интонации как зовы (*pénétrant* – проникновенно), слышимые то близко, то в отдалении, динамически филируя короткие фразы, стремясь к почти полному нивелированию, истаиванию громкости звука. В партии

---

<sup>266</sup>Брук Пейдж (Paige Brook, 1920–1999) – выдающийся американский флейтист, солист Оркестра Нью-Йоркской филармонии, Президент Клуба флейтистов Нью-Йорка в 1960-1963, 1970-1973, 1982-1983 годы. Выступал с сольными концертными и просветительскими программами «Французские и немецкие мастера флейты», «Концерты к двухсотлетию Моцарта», «Музыка Джейкоба Дракмана» в серии нью-йоркских филармонических проектов «Филомузыка» («Philomusica»). Преподавал в частной студии обучения игре на флейте. Подробнее: Brook Paige. URL: <https://nyfluteclub.org/about/history-and-archives/past-presidents/1983/12/Paige-Brook/> (accessed: 18.02.2023).

<sup>267</sup>Такое «произношение» разительно отличается от интонирования присущего исполнению романтических опусов, в которых музыкальная интонация персонализирована и наполнена личными эмоциональными интенциями исполнителя, зачастую идентифицирующего себя с героем произведения.

<sup>268</sup>Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 37.

<sup>269</sup>Там же.

арфы также сохраняется позиция тонкого инкрустирования стилевых деталей. Именно у арфы появляются арпеджированные квинты в басу  $f - c$  и  $c - g$  в первой октаве данные в сверхшироком расположении с октавой, разделяющей их, что способствует усилению пространственности музыкальной материи, вызывая ассоциации с металлическими колокольчиками, типичными для дворцовых церемоний в Китае (приложение, пример 37, т. 7). Пентатонная основа квинтовых созвучий арфы, их повторяемость и выполнение композиционных функций (они появляются на гранях формы в первой части) Сонаты отсылает к теме «экзотического Востока», столь популярной в Европе начала XX века.

Во второй части «Интерлюдия: *Tempo di Minuetto*» жанровые истоки танца толкуются инструменталистами ансамбля «...де Невё» как всепроникающее движение (приложение, пример 38). В III части восточная тематика найдет новое развитие, превратившись в расшифровывание художественной вязи в затейливых рисунках фактуры, напоминающей ориентальные узоры восточных живописцев (приложение, пример 39). Таким образом, музыкальная интонация в исполнении «Ансамбль де Невё» аккумулировала отличительный признак произведений музыкального импрессионизма – энергию движения, воплощенную в ее разных формах: от медитативного покоя и статики до танцевальных вращений и биения ритмов водной стихии, живописующих внутреннюю пульсацию жизни природы.

Ансамбль «Формоза Трио» толкует музыкальную интонацию в аспекте индивидуального стиля Дебюсси. Наиболее ярким интонационным формулам Сонаты были найдены аналогии из других произведений композитора. Сольные высказывания сыграны Пей-Сан Чиу с характерной интонацией соло флейты, открывающей симфонический прелюд «Послеполуденный отдых Фавна».

Эта параллель раскрывается самим характером диалога между инструментами: переключки между альтом и флейтой и их последующий унисон (т. 4–5 после цифры 1) (приложение, пример 40) в начале Сонаты звучат также, как и переключки между двумя флейтами в симфоническом прелюде «Послеполуденный отдых Фавна» (приложение, пример 41, т. 7 после цифры 2). Суть этих переключек отнюдь не в диалоге, а в передаче движения. Игра с динамикой фраз, воспроизводящих эффект эха в исполнении Дж. Голуэя, роднит развитие II части Сонаты и миниатюры «Сиринкс» Дебюсси (приложение, пример 42, т. 2).

Ансамблем «Формоза Трио» был найден необычный тембровый колорит в интерпретации второй части сонаты «Интерлюдия: *Tempo di Minuetto*». Суть находки связана с исполнением темы второй части альтисткой Цзы-Ин Ву и исполнительницей на арфе Джой Йе в характере звучания старинных инструментов – виолы де браччо<sup>270</sup> и лютни. Иными словами, сигнальность музыкальной интонации толкуется здесь в смысле ее сознательно подчеркиваемой *инструментальности*<sup>271</sup>. Не менее ярко

---

<sup>270</sup> Viola da braccio – итальянский вариант, образованный от немецкого «Bratsche», означающий альт в музыке нач. XVIII века. См. подробнее в издании: Holman P. Viola da braccio / Eds.: S. Sadie, J. Tyrrell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.). London: Macmillan Publishers, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029445> (accessed: 14.12.2023). Подробнее: Christian G. Claude Debussy: la musique à vif. / Ed.: G. Christian. Madrid: Minerve, 2006. 236 p.

<sup>271</sup> Инструментальная интонация толкуется Л. П. Казанцевой как интонирование, включающее «...моделирование игры на любом инструменте (арфообразные арпеджирования, гитароподбные щипки низких струн и бряцание по всем струнам, дающим аккорд, бурдонное “гудение” волынки). Эти интонирования демонстрируют технику владения инструментом, приемы музицирования на нем, особенно виртуозные (пассажи, гаммы, арпеджио, тремолирования и т.д.)». См. подробнее: Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие. Астрахань: Факел, 2001. С. 89. Для творчества К. Дебюсси довольно типично обращение к знакам-сигналам и инструментальной интонации, воссоздающей в музыке характер игры на различных инструментах. Такова имитация переборов гитарных струн и бряцаний в фортепианной прелюдии «Прерванная серенада»; использование ритмоинтонации восьмая, две шестнадцатые восьмая, напоминающей потряхивание тамбурина в хоровой и инструментальной партии песни «Я тамбурина слышал звон» из цикла «Три песни» на стихи Шарля Орлеанского; звучание отдаленного колокольного звона, венчающего фортепианную пьесу «Отражения в воде» из цикла «Образы», и другие. Этот прием

проведены параллели между богатой орнаментикой в репризе II части Сонаты (приложение, пример 43, ц. 11) и началом фортепианной пьесы «Остров радости», в котором трели, форшлагги, *sforzando*, арпеджиато словно воссоздает танец бликов на воде. На этот же эффект направлена полиладовость, включающая элементы миксолидийского (*g*) и лидийского (*dis*) от *A* в теме «Острова радости». Усиливая ощущение мажора, «подсвечивая» его эти лады способствуют возникновению приподнятой солнечной атмосферы вступления пьесы (приложение, пример 44).

Примечательно решен звукоизобразительный фрагмент переливов и капель воды в цифре 13 II части Сонаты (приложение, пример 45). Благодаря арпеджированной фактуре и пасторальному дуэту флейты и альты в отдельных фрагментах развития партий вполне ясно возникает отсылка к сцене у фонтана во II действии оперы «Пеллеас и Мелизанда»<sup>272</sup> К. Дебюсси и мотиву источника. В нем интервал терции (особенно оформленный в виде форшлага, сочетающего две терции: одна, нисходящая в другую) выступает символом игры жизненных сил<sup>273</sup>.

В третьей части Сонаты для флейты, альты и арфы К. Дебюсси экспериментирует с ладотональностью, вводя в привычное звучание трезвучия *f-moll* звук *ses*, внося в минор «темные» оттенки. Они усиливаются применением II низкой фригийской ступени (*ges*). Игра с «бликами» продолжается благодаря включению звука (*a*), подчеркивая *dur-moll* колебания в оформлении темы (приложение, пример 47, т. 3–6). Все эти ладотональные «поиски» у Дебюсси объяснимы, по мысли Д.В. Житомирского новым соотношением «...общего и отдельного...»<sup>274</sup>.

---

индивидуального стиля композитора тонко подчеркнут музыкантами и передан в их интерпретации Сонаты для флейты, альты и арфы К. Дебюсси.

<sup>272</sup> В начале первой картины Мелизанда случайно теряет обручальное кольцо в фонтане. В контексте концепции Сонаты подобная интонационная параллель символизирует свободную стихию жизни, олицетворяемую образом воды, живописуемой музыкой.

<sup>273</sup> Мозгот С.А. Категория пространства в музыке К. Дебюсси. Майкоп: АГУ. С. 134.

<sup>274</sup> Житомирский Д.В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 92.

Р. Г. Шитикова точно подмечает, что «...в сочинениях К. Дебюсси исчезает классический дуализм идеального и материального, формы и содержания. Достигаемое единство порождает высшую гармонию звукового мирозерцания. Основу сонатной композиции составляет не столько развернутое диалектическое взаимодействие контрастных образных сфер, сколько сопоставление различных пространственно-временных срезов одного мгновения. Логика развития детерминируется переходом одного образа-состояния в другое»<sup>275</sup>.

Особое отношение музыкантов «Формоза Трио» к формулам, играющим роль интонационных архетипов в творчестве К. Дебюсси, обусловлено следующим моментом. Подобный путь обеспечивает сохранность «привычного» в музыке мастера, фиксируя внимание слушателя на тех стилевых константах, которые помогают понять «чистую» «инструментальную» музыку, не подкрепленную программным содержанием<sup>276</sup>. Опора на интонационные архетипы, действующие в масштабе всего творчества К. Дебюсси, позволяют инструменталистам найти верный путь к сохранению ведущих признаков музыкального импрессионизма.

Активная разработка в музыке К. Дебюсси мифологических образов напрямую связана и с темой *античности*: «Послеполуденный отдых Фавна», «Песни Билитис» и вариант этого цикла в переложении для двух фортепиано «Шесть античных эпитафий», «Сирены» (из «Ноктюрнов»). В то же время девять из 17 сочинений на мифологические темы остались незавершёнными – балеты «Дафнис и Хлоя», «Орфей», оперы «Афродита», «Орфей», «Диана в лесу», «Орестея», «Пигмалион»,

---

<sup>275</sup>Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: в 2 т. автореф. дис. ... докт. иск.: 5.10.3. СПб., 2022. С. 30.

<sup>276</sup>Об интерпретации программной музыки К. Дебюсси см. подробнее: Цзян Вэйшань. Проблемы интерпретации цикла К. Дебюсси «Детский уголок»: стилевой аспект // Музыкальная летопись: сборник научных статей по материалам XIV Международной научной конференции, Краснодар, 14 февраля 2024 года. Краснодар: КГИК, 2024. С. 256–262.

«Дионисос», «Психея». С. А. Мозгот делает предположение, что незавершенность многих мифологических концепций произведений связана с тем, что «...сюжеты античных мифов не во всех случаях в полной мере могли отразить новую структуру и систему взаимосвязей художественного мира, моделируемого композитором в произведениях. Поэтому Дебюсси создавал свой мир-миф, воплощающий индивидуальное видение им окружающей жизни»<sup>277</sup>.

Представляется, что интерес многих композиторов XX века к античности и *старине (архаике)* был обусловлен возможностью воссоздавать в музыке воображаемые картины благодаря приему *стилизации*, сохранившим свою актуальность на протяжении всего XX века. Находки К. Дебюсси в области тембра, лада, фактуры и оркестровки нашли свое продолжение в произведениях для флейты, в которых инструмент выступает в *колористической функции*, создавая необычную окрашенность тембровой палитры инструментального ансамбля или оркестра в музыке XX века. Таково соло флейты в «Кантабиле и престо для флейты и фортепиано» (1955–1956) Д. Энеску; партия флейты в сочинении Кэйт Сопер в жанре конкретной музыки «*Voices from the Killing Jar*» (2010–12), где партия инструмента передает звуки окружающего мира; близкая трактовка инструмента свойственна произведению Бернхарда Ланга «*Differenz*» для флейты и перкуссии (2010). Привычные функции флейты в воссоздании в музыке *окружающего пейзажа* сохраняются композиторами посредством звукоизобразительной интонации. Таковы произведения «Эхо» П. Хиндемита, части «Черный дрозд» из цикла «Голоса птиц» О. Мессиаана, в оркестровой зарисовке «Пение птиц» Э. Денисова, сочинении «Если бы Бах разводил пчёл» (“*Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte*”) для фортепиано, духового квинтета, струнного оркестра и ударных А. Пярта и многих других.

---

<sup>277</sup>Мозгот С.А. Музыкальное пространство в творчестве К. Дебюсси. Майкоп: АГУ, 2008. С. 137.

В близком амплуа – *передачи пространственности окружающей среды* используется флейта и в произведениях композиторов восточно-азиатского региона – концерте для бамбуковой флейты «Печаль в пустынных горах» Го Вэньцина<sup>278</sup>, сочинении «Пустыня» Ян Цина, концерте «Флейта и барабан на закате» Тан Мицзы<sup>279</sup>, «Пассакалье: тайна ветра и птиц» Тан Дуна<sup>280</sup>, в камерно-инструментальном ансамбле Чжан Чуань Хао для флейты, саксофона и голоса «Мост, ведущий вдаль», в сочинении для камерного оркестра Чжоу Тяня<sup>281</sup> «Дворец девяти

---

<sup>278</sup>Го Вэньцин (郭文景) (1956 г.р.) – родился в Чунцине, Китай. Закончил композиторский факультет, Центральная консерватория (1983). Наиболее известные произведения симфоническое произведение «Дорога в Шу» (2003), опера «Поэт Ли Бай» была поставлена Мариинским театром (2007). В настоящее время является профессором кафедры композиции Центральной консерватории. Подробнее: Го Вэньцин. Архив BBC Proms. URL: <https://www.bbc.co.uk/proms> (дата обращения: 22.03.2024).

<sup>279</sup>Тан Мицзы (谭蜜子) (1933–2019) – родился в Шанхае, Китай, флейтист, образование получил в Шанхайской консерватории музыки, закончил факультет композиции (1957), под руководством Дин Шанде и Санг Тонга. Пионер киномузыки: партитуры к классическим фильмам «Старая история на юге города» и «Ночной дождь в Башане», в которых национальная мелодика сочетается с западными оркестровыми приемами. В области образования был директором композиторского факультета Шанхайской консерватории, воспитал таких композиторов, как Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган, чьи принципы преподавания отражены в книге «История китайского композиторского образования». Подробнее: Лю Цзэнцай. «Поэзия Шелкового пути: музыкальная практика межкультурного диалога» // Народная музыка. 1997. № 2. С. 28–30.

<sup>280</sup>Тан Дун (谭盾) (1957 г.р.) (родился в г. Чанша, Хунань, Китай) – китайский и американский композитор. Получил образование на композиторском факультете Центральной консерватории (закончил в 1983 году); доктор философии, Колумбийский университет (1993). Наиболее известные произведения: опера «Марко Поло» (1996), музыка к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2001), опера «Чай», поставленная Мариинским театром, Санкт-Петербург (2008). Подробнее: Tan Dun. Personal page. URL: <https://tandun.com/works/> (accessed: 12.03.2024).

<sup>281</sup>Чжоу Тянь (周天) (1981 г.р.) в Ханчжоу, Чжэцзян, Китай. Китайский и американский композитор. Получил образование бакалавр композиции в Институте музыки Кертиса (2003); магистр музыки, Джульярдская школа (2005); доктор философии, Университет Южной Калифорнии (2011). Наиболее известные произведения: Дуэт (флейта и фортепиано) (1999), Концерт для флейты с оркестром (2022), сочинение для камерного ансамбля (флейта, альт и арфа) «Скрытая благодать» (2023). В настоящее время является штатным профессором Мичиганского государственного университета, его курс «Китайская мелодика и западный контрапункт» был введен в качестве факультатива в Московской консерватории (2022). Подробнее: Zhou Tian. Personal page. URL: <https://zhoutianmusic.com/wp-content/> (accessed: 12.03.2024).

совершенств», зарисовке японского композитора Митио Мияги «Весеннее море» и многих других произведениях<sup>282</sup>.

Закономерно, что в сочинениях современных китайских композиторов, приближенных к неоимпрессионистской эстетике, чаще находят применение сонорные звучания флейты, которые создаются во многом благодаря флажолетной технике, вибрато, активно используемой микрохроматике, шумовым эффектам и приемам, связанным с имитированием звучания других инструментов, а также одновременности игры и пения.

Воплощение в музыке старины (архаики) в музыке XX века намеренно эстетизируется. *Вокальное интонирование в духе романсовой лирики* отличает партию флейты в исполнении Фенвика Смита<sup>283</sup> Мадригала для флейты и фортепиано Ф. Гобера, «Андантино» из симфонической сюиты «Арлезианка» Ж. Бизе; «Паваны» op. 50 Г. Форе, второй части из «Трио для флейты, виолончели и фортепиано» *Es-dur* (1815) op. 63 Ф. Риса.

Одновременно острее происходит размежевание между вокальным эстетизированным интонированием и речевой драматической декламацией, повсеместно присутствующей в музыке XIX века, когда флейта использовалась композиторами-романтиками в качестве тембра, равноценного человеческому голосу. В музыке XX века речевое

---

<sup>282</sup> См. подробнее: Цзян Вэйшань. Пространственность в искусстве как форма выражения архетипического начала в национальном менталитете / Цзян Вэйшань, Хао Вэньтин, С. А. Мозгот // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции, Краснодар, 11 ноября 2022. Краснодар: Новация, 2022. С. 128–135.

<sup>283</sup> Смит Фенвик (Smith Fenwick) (1949 г.р.) – американский флейтист. Окончил Истманскую школу музыки при Университете Рочестера (штат Нью-Йорк). 28 лет (1978-2006) прослужил флейтистом в Бостонском симфоническом оркестре, выступал с сольными концертами. Специализируется на исполнении музыки романтиков и композиторов XX века – Ф. Гобера, К. Рейнека, Ш. Кёклена, А. Шёнберга. Подробнее: Smith F. URL: [bostonchambermusic.org/fabulous-founding-flutist-](http://bostonchambermusic.org/fabulous-founding-flutist-)(accessed: 28.04.2024).

интонирование характерно для *лирических монологов-излияний*. Удивительная нежность и певучесть отличает первую лирическую тему у флейты в Концертном аллегро для флейты и фортепиано № 3 *fis-moll* В. Цыбина. София Виланд<sup>284</sup> подчеркивает разницу в интонировании между лирико-драматическим монологом вступления у фортепиано (приложение, пример 48), ариозным «пением» флейты в исполнении первой темы и легкой, изящно-грациозной, ирреальной второй темой в Концертном аллегро (приложение, примеры 49, 50). Предложенное исполнительницей соотношение образов напоминает сопоставление миров взрослого и ребенка, воплощенных при помощи толкования тембров фортепиано и флейты в духе «персонажного» тематизма, присущего многим произведениям XX века. Не менее ярко исполнительнице удастся воплотить монолог, полный сомнения и вопросов в теме-серии первой части Сонаты Э. Денисова для флейты и фортепиано (приложение, пример 51). Использование атональных средств, включение увеличенных интервалов, резкая смена динамики, контрапунктическое чередование партий флейты и фортепиано, смена размера 4/4, 5/4, 4/4 призваны подчеркнуть растерянность и одиночество, внутреннее напряжение героя опуса, что подтверждает авторская ремарка *Lento espressivo*.

В Двух стихотворениях Константина Бальмонта для сопрано или тенора и фортепиано (1911/1954), K013 И. Стравинского чередование

---

<sup>284</sup>Виланд София родилась в Санкт-Петербурге. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию, также обучалась в Базельской академии музыки. Участвовала в мастер-классах и летних академиях Жюльена Бодимана, Андреаса Блау, Стефана Хёскульдссона, Андреа Либеркнехт, Керстена Макколла, Висенса Пратса, Венсана Люка, Франсуа Лорана, Уильяма Беннета. Участница фестивалей «Виртуозы флейты», «Звезды на Байкале», «Денис Мацуев и друзья», «Музыкальный Олимп» (Musical Olympus), «Киссингенское лето» (Kissingen Sommer), Flautissimo, Тихоокеанского музыкального фестиваля (Pacific Music Festival), солистка Всемирного оркестра мира. Лауреат I премии и обладательница золотой медали XVII Международного конкурса им. П. И. Чайковского (2023). С 2013 года – солистка группы флейт Симфонического оркестра Мариинского театра. солистка Мариинского театра и лауреат Конкурса Чайковского. Подробнее: Виланд София. URL: [https://www.mariinsky.ru/company/orchestra/flutes/viland\\_s/](https://www.mariinsky.ru/company/orchestra/flutes/viland_s/) (дата обращения: 12.03.2025).

экспрессионистического речевого и вокально-ариозного типов интонирования выполняет композиционные функции и характеризует смену куплета и припева в песнях «Незабудочка-цветочек» и «Голубь». Флейта в исполнении Артура Хобермана<sup>285</sup> (Arthur Hoberman) и камерного ансамбля<sup>286</sup> создают атмосферу одиночества и потерянности героя при помощи приемов экспрессионистического стиля – техники исполнения вокальной партии *sprechstimme*, чередовании тишины и диссонансов, атональных блужданий, использования гармонии в фонической функции<sup>287</sup>.

Экспрессионистические средства используются в цикле И. Стравинского «Три песни из Вильяма Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты (1953), K081; «Эпитафия к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга» для флейты, кларнета и арфы (1959), K090. Закономерно обобщить, что экспрессионистический стиль в музыке флейтового репертуара применяется для передачи особых эмоциональных состояний и образных сфер, раскрывающих в музыке психологическое состояние человека – подавленности, растерянности, тоски, сомнений, одиночества. Как отмечает М. Друскин «...для неэкспрессионистских сочинений типичными становятся ...глиссандирования и игра,

---

<sup>285</sup>Хоберман Артур (1924–2002) – американский флейтист, специалист в области музыки композиторов XIX и XX веков: К. Рейнеке, Т. Бёма, К. Крюгера, А. Холмса. Hoberman Arthur. URL: <https://www.discogs.com/release/27249816-Arthur-Hoberman-Neil-Stannard-Flute-Music-From-The-Romantic-Era> (accessed: 22.03.2024).

<sup>286</sup>Сочинение И. Стравинского было аранжировано для камерного ансамбля, включающего: Хьюго Раймонди, Уильям Ульяте (Hugo Raimondi, William Ulyate) – кларнеты, Израэль Бейкер (Israel Baker), Дорис Альберт (Doris Albert) – скрипки, Сесил Фигельски (Cecil Figelski) – альт, Ховард Колф – (Howard Colf) виолончель, Шибли Бойс (Shibley Boyes). Запись сделана 15 февраля 1955 г., Голливуд. URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/1959?composer\\_sort=108&prod\\_sort=19872](https://classic-online.ru/ru/performer/1959?composer_sort=108&prod_sort=19872) (дата обращения: 22.03.2024).

<sup>287</sup>Материал данного раздела был апробирован в публикации: Цзян Вэйшань. Стиль в творчестве современных китайских композиторов // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. Т. 21. № 4. С. 153–162.

сопровождая произнесением разного рода речевых фонем»<sup>288</sup>. Эстетизированный вокальный стиль, воссозданный в инструментальной музыке при помощи утрированно распевной, «эталонно» закругленной, красивой в духе *романсовой лирики* интонации, выступает как образ утраченного, потерянного навсегда мира.

С наибольшей выразительностью стремление к воплощению «персонажного» тематизма и драматургии игры в музыке для флейты представлено в алеаторической концепции «Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных Э. Денисова (1969). В пяти частях сочинения – Донна Анна, Людмила, Лиза, Лорелея, Мария узнаваемые фрагменты из вокальных партий героинь известных опер «Дон Жуан» В. Моцарта, «Руслан и «Людмила» М. Глинки, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Воцтек» А. Берга, романса «Лорелея» Ф. Листа сочетаются на основании разных принципов работы с сонорным материалом<sup>289</sup> (приложение, примеры 52 – 56). Композитор при помощи отдельных стилей и различных их сочетаний – экспрессионизма, алеаторики, сонористики, пуантилизма, высвечивает специфическую характерность любимых им женских образов, какими они существуют не только в истории музыкального искусства, но и в его восприятии. Благодаря технике алеаторики композитор дает возможность российскому флейтисту Дмитрию Денисову выразить в музыке свое отношение к любимым многими женским персонажам.

Драматургия игры реализуется в музыке для флейты XX века в различных формах *инструментального театра*. Китайский композитор и исполнитель У Чжэнью<sup>290</sup> является автором серии флейтовых концертов

<sup>288</sup>Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. С. 116.

<sup>289</sup>Анализ приведен по работе: Григорьева Г.В. «Силуэты» Э. Денисова в оттенках авангарда // Научный вестник Московский консерватории. 2020. № 1 (40). С. 68–73.

<sup>290</sup>У Чжэнью (1981 г.р.) – уроженец города Тайчжун, провинция Тайвань, известный китайский флейтист и композитор. У Чжэнью специализировался на изучении современной и барочной флейты в Амстердамской консерватории. Сейчас – он приглашённый солист нескольких европейских и азиатских ансамблей старинной

«Одинокое шоу». Целью этой композиции было создание настоящего представления только для одного инструмента – флейты. Используя разные флейты, различные сценические и звуковые эффекты, композитор показывает акустическую эволюцию флейты с древних времен до наших дней<sup>291</sup>.

«Десять Джуи Джу» («Ten Jue Ju») У Чжэнью – это современный музыкальный проект, написанный для флейты-соло, сочетающий традиционную китайскую культуру с западной классической музыкой. Дословный перевод названия произведения – «десять прекрасных стихов». У Чжэнью написал сам одну из частей произведения и пригласил композиторов разных национальностей и культур, представляющих Тайвань, Гонконг, Китай, Нидерланды и Италию для создания этой древней музыкальной поэмы. В таком контексте вполне правомерно наблюдение Т. В. Карташовой и А. Ю. Паламаржа, отмечающих, что международные коллективные композиторские проекты в настоящее время явление довольно редко и неординарное. «Творчество нескольких композиторов в рамках одного сочинения создает уникальный продукт в ракурсе коллективного творчества, который сочетает в себе контраст индивидуального и общего. <...> Для композитора начинает преобладать установка на эксперимент. Участие в создании коллективного опуса превращается в проверку собственных сил и максимальное проявление

---

музыки. Читает лекции и проводит мастер-классы по проблемам интерпретации старинной и современной музыки в Тайваньском университете Цзяотон, Тайбэйском университете искусств, Тайваньском университете искусств и других учебных заведениях. В 2013 году У Чжэнью организовал «Time Art Studio» для популяризации старинной и современной музыки в Амстердаме, на Тайване и в Шанхае. Одновременно У Чжэнью принимает участие в исполнении концертов электронной музыки и многих фестивалях современной музыки. Вэй Шэнбао. У Чжэнью. URL: <https://www.weissenbergwind.cn/spokesman/168.html> (дата обращения: 02.06.2024).

<sup>291</sup>Первый концерт из серии «Одинокое шоу» состоялся в Амстердаме в 2012 году и получил широкую известность. Затем концерты прошли в Музее Ван Гога в Нидерландах, в Шанхае, сочинение было показано на Тайбэйском международном фестивале современной музыки.

авторского «я», которое может быть девальвировано соседством с другими авторскими стилями. Композитор по своей сути начинает сближаться с интерпретатором»<sup>292</sup>. Тонкое замечание исследователей, как нельзя более отвечает творчеству У Чжэнью, сочетающего композиторский и исполнительский таланты. В проекте «Десять Джуи Джу» объединяются современная музыка и древнекитайская поэзия династии Тан, тембры классических инструментов и мультимедиа технологий, формируя уникальную звуковую среду сочинения.

Ещё одно яркое произведение в области инструментального театра – «Воскресный концерт – музыка для чая» («Sunday Concert – Music For Tea»). Этот сольный концерт для флейты Ма Йонга<sup>293</sup> представляет коллекцию популярных сольных произведений китайских композиторов для флейты, сопровождающихся комментариями исполнителя и специально подобранными аудиовизуальными эффектами.

Неоимпрессионистические тенденции, склонность к фонизму нашло новое развитие в флейтовом репертуаре XX века. Не менее ярким примером освоения образно-художественной сферы в концертном и конкурсном репертуаре для флейты становится раскрытие *темы «экзотики», выраженной в интересе исполнителей к различным этническим культурам*. Таковы «Три стихотворения из японской лирики для сопрано и камерного оркестра» и «Четыре русских песни для меццо-

---

<sup>292</sup> Цит. приведена по: Карташова Т. В. Международные коллективные музыкальные проекты композиторов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2025. № 2 (28). С. 38.

<sup>293</sup> Ма Йонг (1993 г.р.) – флейтист, родился в городе Хуайнань, провинция Аньхой, Китай. Учился в Центральной консерватории в Пекине (1987 – 1996). Во время своего обучения игре на флейте он служил в Китайском молодежном симфоническом оркестре. В возрасте 13 лет Ма Йонг вышел в финал Международного музыкального конкурса «Пражская весна». В 2000 году занял первое место в конкурсе молодых исполнителей, организованном Вашингтонской ассоциацией флейтистов. В 2023 году в Нью-Йорке он занял первое место на Международном конкурсе флейтистов. По его результатам Ма Йонг провел свой первый сольный концерт флейты в Карнеги-Холл. Подробнее: Ма Йонг. Играй на флейте в тени абрикосовых цветов до рассвета. URL: [https://www.sohu.com/a/284869868\\_100252818](https://www.sohu.com/a/284869868_100252818) (accessed: 12.06.2024).

сопрано, флейты, арфы и гитары» И. Стравинского, сочинения М. Равеля «Мадагаскарские песни» для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано на слова Э. Парни; произведения Э. Вилла-Лобоса «Бразильская бахиана» № 5 для голоса (флейты) и ансамбля виолончелей и П. Сарасате «Румынская мелодия», «Русские песни», «Цыганские», «Шотландские напевы».

В большинстве миниатюр национальные художественные образы становятся тем пусковым механизмом, который актуализирует воссоздание в музыке примет национального стиля. Так в цикле «Три песни из японской лирики» творческим импульсом для Стравинского стали образы природы 1. Белые цветы – Акахито (Akahito), 2. Весна пришла – Масацуми (Mazatsumi), 3. Что это белое вдали? – Цараюки (Tsaraiuki). В цикле «Четыре русские песни...» основой послужили образы русских сказок: 1. Селезень, 2. Сектантская, 3. Гуси-лебеди, 4. Тилли-бом. Изначально написанные для голоса или скрипки, многие перечисленные произведения не менее выразительно звучат во флейтовой транскрипции. Наиболее важным в интерпретации национального стиля для композитора явилось его представление о музыке того или иного народа, тогда как в интерпретации исполнителя важным становится его опыт и слуховая память. Последние позволяют музыканту воспроизвести «интонационные комплексы, укоренившиеся в музыке данной нации ... на протяжении многовековой истории развития, закрепляя в качестве ... “ядра” интонации наиболее типичные, показательные»<sup>294</sup>. Таким образом, музыкальная интонация и художественный образ нередко становятся в музыке флейтового репертуара обобщенным выразителем национального стиля.

---

<sup>294</sup>Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. С. 91.

Именно так происходит в сочинения современных китайских композиторов. Китайский композитор Брайт Шенг<sup>295</sup> (盛宗亮) во время учебы в Московской консерватории был заинтересован спецификой русского мелоса, что отразилось в его произведении «Три вариации на тему русских народных песен» (1989); китайский композитор Дай Я<sup>296</sup> (戴亚) написал музыку к спектаклю «Муха-цокотуха» на основе адаптированной одноименной песни Чжао Сонгтинга. Ее премьера состоялась в 2016 году; в пьесе Хуан Хуэя «Солнце светит на Тянь-Шань» основу всего развития составляет варьирование узнаваемого мотива синьцзянской народной мелодии; в обработке Синди Мао и Ма Баолин «Пурпурная бамбуковая флейта» представлена популярная шаньдунская колыбельная. Ладовые, тембральные возможности национальной флейты в ее разновидностях (сяо, пайсяо, ди, мэнди, цюйди, банди, сунь, ман-тун, тибетская флейта и других) раскрывают в своей музыке многие китайские композиторы.

Технический прогресс коснулся не только модернизации инструмента, но и обновления образно-художественных сфер музыки флейтового репертуара, в котором были зафиксированы новые приемы выразительности и техники исполнения. Продолжает развиваться сфера *блестящего концертного исполнительства*, которая трансформируется

---

<sup>295</sup>Брайт Шенг (盛宗亮) (1955 г.р.) – американский композитор, дирижёр и пианист китайского происхождения. Образование получил в Шанхайской консерватории, композиторский факультет (1982); в Колумбийском университете (1984), совместно с Чжоу Вэньчжунем. Наиболее известные произведения: балета «Сон в красной палате», премьера состоялась в Балете Сан-Франциско (2019). В настоящее время – профессор композиции Мичиганского университета (2001). Подробнее: Ли Минь. Шэн Цзунлян: музыкальный мост через Европу и Азию. Пекин: Народное музыка, 2015. С. 78–82.

<sup>296</sup>Дай Я (戴亚) (1964 г.р.) в Ханчжоу, Чжэцзян, Китай. Китайский флейтист. Образование получил на факультете народной музыки, Центральная консерватория (окончил в 1987 году), учился у Чжао Сонгтина. Наиболее известные произведения: опера «Муха-цокотуха» (2016). В настоящее время является профессором Центральной консерватории, записывает серию альбомов «Искусство флейты Дайи». Подробнее: Дай Я. «Китайская бамбуковая флейта: от Цзяннани до Урала» // Культура. 2016 (сентябрь).

вмешательством *моторной* интонации и пластического скерцозно-игрового или танцевального компонента. В таких сочинениях флейта становится участником вихревого движения, как, например, в Тарантелле для флейты, гобоя и фортепиано Ф. Гобера<sup>297</sup>, в III части Концерта для флейты К. Нильсена, Десяти концертных этюдах для флейты и фортепиано В. Цыбина<sup>298</sup>, третьей части Сонаты для флейты и фортепиано Э. Денисова и многих других композиторов. В подобном ракурсе написан «Технопарад» для флейты, кларнета и фортепиано – сочинение бельгийского композитора Гийома Коннесона. В исполнении Ольги Виланд<sup>299</sup> (флейта), Александра Васильева (кларнет), Елены Серовой (фортепиано) музыкальные инструменты выполняют не только моторные, но и звукоизобразительные функции. В то же время прием *glissando* толкуется музыкантами в сочинении Г. Коннесона в драматургическом ключе, как выражение спадов и нарастания напряжения мощной энергии жизни и молодости. В этой пьесе намечается путь к *инструментальному театру*, ставшему актуальной формой интерпретации многих произведений в музыке для флейты второй половины XX века<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup>Гобер Ф. (1879–1941) – французский композитор, пишущий для флейты. Входит в число менее известных, но востребованных у современных флейтистов композиторов начала XX века, наряду с Б. Годаром, Л. Гуви, К. Келлером, А. Рейхом, Ж. Тюлу, Ф.Ж. Фетис.

<sup>298</sup>Цыбин В. Н. (1877–1949) – российский и советский флейтист, профессор Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, дирижёр, композитор.

<sup>299</sup>Виланд Ольга – уроженка Белоруссии. Окончила Ленинградскую консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова. Проходила стажировку в «American Waterways Wind Orchestra» под руководством сэра Роберта Будро, мэтра духовой музыки США. В 1989 году в качестве солистки и ансамблистки была удостоена первой премии, представляя Россию на Международном конкурсе «Ансамбли Мира» в Глазго (Шотландия) за исполнение музыки композиторов Америки. С 1990 г. и по настоящее время Ольга Виланд выступает в качестве солистки группы флейт Заслуженного коллектива России академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии. Подробнее: Виланд Ольга. Персоны. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/4786/?ysclid=magrmav7op350317978> (дата обращения: 28.04.2025).

<sup>300</sup>Цзян Вэйшань. Современные проблемы развития исполнительского искусства на духовых инструментах в КНР / Цзян Вэйшань, Чжао Вэнькай // Музыкальная летопись:

Значительно обогащается репертуар флейтовой музыки во второй половине XX века с включением в него средств электроакустической музыки. Специфика *электронной музыки* обусловлена способами звукоизвлечения с помощью электронных технологий и компьютера, синтезатора или специально созданных технических устройств. Весьма интересно произведение Г. Аймерта<sup>301</sup> («Белый лебедь для саксофона, флейты и специально изготовленных шумовых инструментов») «*Der weiße Schwan...*» (1926). Г. Аймерт – автор произведений электронной музыки, которая появилась вследствие технического прогресса общества и потому призвана воплощать не столько чувства человека, сколько мир современных вещей и явлений. Так в музыку входят образы космоса и необычных физических явлений, в том числе нетривиальных акустических звучаний. Это подтверждают миниатюры Г. Аймерта «*Glockenspiel*» и А. Пярта «Пары интервалов» для блок-флейты. В первом сочинении репрезентируется эстетика звучания оркестровых колоколов, во втором композитор обыгрывает в музыке акустические эффекты совершенных и несовершенных консонансов, столь типичных для пространственных пейзажей в музыке для флейты. Одновременно он не дает слушателю расслабиться, нарушая идиллию проходящими диссонансами, преобразующими общий колорит непривычными красками увеличенных и уменьшенных созвучий (приложение, пример 57).

В современном музыкальном искусстве продолжается постоянный поиск новых звуковых эффектов для воплощения как реальных, так и *виртуальных пейзажей*, что решается за счет включения в музыкальную партитуру записей звуков реальности на магнитофонную ленту и их

---

сборник статей по материалам XII Международной научно-практической конференции, Краснодар, 15 февраля 2022. Вып. 12. Краснодар: КГИК, 2022. С. 236–240.

<sup>301</sup> Аймерт Гербарт (1897– 1972) – немецкий музыковед и композитор, работал в стиле электронной музыки, писал двенадцатитоновую музыку в серийной технике додекафонии, композиции использующей двенадцать тонов, связанных между собой. Подробнее: Акоюн Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 23.

инкрустации в художественную концепцию произведения. В сочинениях «Пустыни» Эдгара Вареза (Edgar Varese) для духовых, ударных, фортепиано и магнитофонной ленты, «Случайные произведения» для пяти инструментов и магнитофонной ленты Лючано Берио (Luciano Berio) запись на магнитофонную ленту играет роль «блика», «отсвета» симфонической партитуры, партии дубля для моделируемого в звучаниях электроакустических и традиционных инструментов ирреального пейзажа.

Благодаря внедрению компьютерных технологий флейта начинает осваивать и современные образно-художественные сферы из области отражения мира человека и мира идей в музыке. На сайте «Мир флейты» («Flute World») выставляются новые произведения западноевропейских и американских композиторов для флейты. Примечательны среди них программные сочинения, раскрывающие иные ориентиры композиторского творчества. К таковым отнесем научные категории и образы, фиксирующие развитие *технократической и наукоемкой цивилизации в музыке*: «Робот для друга» для флейты с или без фиксированного медиа (“Robot for a Friend” for flute with or without fixed media) Райана Картера (Ryan Carter), «Филогения»<sup>302</sup> для флейты и электроники (“Philotaxis” for flute and electronics) Дженифер Бернанд Мерковиц (Jennifer Bernard Merkwowitz), «Поведение» (“Behaviours”) Мирто Коркокиу и Апостолоса Луфопулоса (Mirto Korkokiou and Apostolos Louforoulos), «Антарктика» для флейты и электронной партитуры (“Antarctica” for Flute and Electronic score) Элизабет Браун (Elizabeth Brown).

Примечательно раскрытие религиозной тематики средствами сонористики в опусах «В облаке света» для альтовой флейты и электроники (“In Cloud Light” for Alto flute and Electronics) Майкла Крайна (Michael

---

<sup>302</sup>Филогения (биологический термин), обозначает изучение эволюционного развития групп организмов на основе общих генетических и анатомических характеристик. Подробнее: Емельянов А. Ф. Филогения, классификация и система // Русский орнитологический журнал. 2010. Т. 19. Экспресс-выпуск № 580. С. 1136 – 1153.

Cryne), «И сгореть, как птица, в Вечности» для басовой флейты и электроники (“And burne like the bird into Eternity” for Bass flute and Electronics) Лилы Марии Асмундсдоттир (Lilja Maria Asmundsdottir), «Птица над Иерусалимом» для флейты и электроники (“A bird Over Jerusalem” for Flute and Electronics) Рут Шонталь (Ruth Schonthal) и многие другие<sup>303</sup>.

Новые философские темы и образы в музыке XX века обуславливают поиск современными композиторами и исполнителями различных когнитивных стратегий в раскрытии инновационных научных идей и непознанных сфер человеческого бытия, что в значительной степени демонстрируют произведения в области электроакустической музыки. Важной особенностью исполнительской рефлексии является воплощение индивидуального стиля композитора в опусах с программным заголовком, маркирующим авторскую концепцию. Нередко для ее решения оказывается необходимым знание доминирующих образно-художественных сфер в творческом наследии автора, чтобы понять степень интонационной близости или удаленности данного произведения и его замысла от других с точки зрения выбора их интерпретации. Интонационный, жанровый и стилевой анализ поможет в выборе верных средств исполнительской выразительности в контексте авторского стиля композитора. В то же время музыкальный плюрализм стилевых признаков в музыке XX – первой четверти XXI века обуславливает и многообразие стилевых предпочтений в исполнительской деятельности музыканта.

---

<sup>303</sup>Нотные издания экспонированы на страницах сайта «Flute World». URL: <https://www.fluteworld.com/product-category/flute-music/solos/flute-and-electronics-cd-or-tape/> (дата обращения: 30.03. 2023)

### 3.2. Специфика стилового синтеза в творчестве современных китайских композиторов

Е. А. Ручьевская, исследуя стиль как систему отношений, рассматривает в музыке XX века две противоречивые тенденции. С одной стороны, для развития музыки в первой половине XX века свойственны прогрессирующие тенденции стилистической множественности: «Стилевые противоречия различного рода с особой силой проявляются в XX веке. Рассматривать ли стиль в музыке XX века как категорию формы, как систему средств (Михайлов), либо же – тем более! – как категорию содержания, – ни о каком единстве (эпохальном, историческом) не может быть и речи»<sup>304</sup>. Как полагает музыковед, это обусловлено внешними общественно-историческими причинами и внутренними факторами, к которым Е. А. Ручьевская относит процессы развития и формирования музыкально-технических средств, появление нового инструментария, накопление новой образности<sup>305</sup>.

С другой стороны, как отмечает ученый, во второй половине XX века возникло стремление к сближению стилей. Последнее было вызвано индивидуализацией средств выразительности, абсолютизацией индивидуальных стилей и направлений и плюрализмом систем, что привело к ограничениям их выразительных возможностей и девальвации самих систем. «Возникла возможность превращения определенной техники в прием и, соответственно, его использования в рамках иной системы. Подобная диффузия – уже в качестве средства, расширяющего

---

<sup>304</sup>Ручьевская Е.А. Стиль как система отношений // Работы разных лет. Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб.: Композитор, 2011, Т. 1. С. 64.

<sup>305</sup>Там же. С. 64.

стилевые возможности, – способствует языковому объединению разных творческих индивидуальностей»<sup>306</sup>.

Диффузность стиливых средств, наблюдаемая исследователями на разных уровнях композиции музыкальных произведений, характеризует творчество современных китайских композиторов. Однако константной чертой такого взаимопроникновения остается национальная специфика, привносимая разными способами в музыкальное произведение и сочетающаяся особым образом с элементами академического музыкального искусства – стилями эпохи, направления, национальными и индивидуальными авторскими средствами. В качестве примеров остановимся на творчестве китайских композиторов, долгое время проживающих за рубежом – Тан Дуна, Чжоу Луна, Чжоу Тяня, Чэнь И, Чэнь Цигана, чтобы понять, какие «культурные коды» в их музыке маркируют национальную культуру и какие смыслы они несут.

Исследования в области камерно-вокального наследия профессиональных композиторов Китая и в частности, музыкальной интонации в творчестве Хуан Цзы показали, что константным для развития композиторской школы Китая в XX веке становится синтез западноевропейских академических традиций с различными фольклорными формами интонирования<sup>307</sup>, обусловленными, в том числе и локальными влияниями. Последнее определяет необходимость поиска специального инструментария и методологии анализа различных жанров профессионального композиторского творчества с учетом как западноевропейских, так и этнических традиций<sup>308</sup>.

Тембр китайской флейты во всем многообразии ее видов входит в художественную концепцию современных китайских композиторов в

---

<sup>306</sup>Там же. С. 65.

<sup>307</sup>У Мина, Пэн Хуэйчжэнь. Женские образы в музыкальном искусстве Китая первой половины XX века: жанровые и стиливые тенденции их воплощения // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. Т. 21. № 4. С. 149–150.

<sup>308</sup>Там же.

качестве инструментального аналога человеческого голоса, нередко выполняя функции «персонажного» тематизма. Например, в опере Чжоу Луна<sup>309</sup> «Мадам Белая змея»<sup>310</sup> (2010) композитор вводит китайскую флейту сюнь (хун 埙, пиньинь: xūn) – яйцевидный аэрофон, история которого насчитывает более 7000 лет в Китае, в аккомпанемент вокальной партии демона Зеленой змеи при описании образа человека. Этот образ воплощен в инструментальной партии Пролога оперы при помощи терцового покачивания в партии сюнь, ассоциативно отсылающего к романтической трактовке жанра колыбельной через сопоставление «сон-смерть» и мягкой кантиленной мелодии у скрипок. Мотивное движение, обрисовывающее в нисходящем направлении две параллельные квинты  $a^3 - d^3$ ,  $g^3 - c^3$ , подчеркивает опору на натуральный строй и диатонику, словно связывая описание образа человека с первоистоками и музыкальной эволюцией (приложение 1, пример 58).

Так инструментальными средствами композитором «собирается»

---

<sup>309</sup>Чжоу Лун родился 8 июля 1953 года в г. Пекин. Закончил Центральную консерваторию в Пекине по композиции. Чжоу Лун продолжил обучение по композиции в Колумбийском университете, защитив степень доктора музыкальных искусств в 1993 году. Чжоу Лун уже более двадцати лет живет в США, работая в качестве музыкального директора творческого объединения «Музыка Китая» в Нью-Йорке, выступая с мастер-классами и лекциями в Бруклинском колледже, Колумбийском университете, Калифорнийском университете в Беркли, Центральной консерватории в Пекине и нескольких консерваториях США. В настоящее время Чжоу Лун является заслуженным профессором музыки в Консерватории музыки и танца Университета Миссури-Канзас-Сити. Подробнее: Zhou Long. URL: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en&> (accessed: 04.03.2025).

<sup>310</sup>Опера Чжоу Луна «Мадам Белая змея» раскрывает классический сюжет китайских мифов о реинкарнации. Демон Белой змеи молит Высшие силы о возможности стать человеком и воплотиться в женщину, чтобы испытать любовь. Она встречает смертного мужчину Сюй Сяня, которого любила в прошлых жизнях и соглашается выйти за него замуж, если он не будет задавать вопросы о ее происхождении. Настоятель монастыря, стремящийся к совершенству буддийский монах аббат Фахай, узнает в мадам Уайт перевоплощенную змею и встречаясь с ее мужем Сюй Сянем вносит в его ум сомнение, которое вызывает «роковой» вопрос. По настоянию аббата Фахая он дает жене выпить напиток, который «приведет ее к свету». Мадам Уайт умирает, превращаясь обратно в змею. Подробнее в статье: Су Ялинь. Воплощение фантастических персонажей в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна / Су Ялинь, С.А. Мозгот // Культурная жизнь Юга России. 2025. № 1 (96). С. 104–105.

архетипический образ-символ человека, живущего на земле тысячелетия. Преобладание полимелодического переплетения голосов гетерофонной фактуры, нанизывания ячеек в структуре мелодики, звучание флейты сюнь, неприхотливость мелодического развития выглядят намеренно «просто» в сопоставлении с музыкальным языком Зеленой змеи. Выразительность ее образа создается в музыке благодаря технике *Sprechstimme*, помогающей акцентировать внимание на вербальном тексте в виду его произношения полуговором, полупением, филировке динамики отдельных фраз (приложение, пример 59, т. 1–2), приемам *glissando* и форшлагам (пример 59, т. 4–6), передающими колебания интонаций свободно разворачивающегося повествования.

Узнаваемость национальных кодов комбинируется Чжоу Луном из устойчивых идиом музыкального языка – через преобладание монодии и линейного развития тематизма, «нанизывания» мотивных ячеек в структуре мелодии и их варьирования, обращением к натуральному строю и диатонике, включением уникальной звучности флейты сюнь, прозрачностью фактуры. Этот комплекс элементов рисует в музыке идеализированный образ человека в его неприхотливом земном существовании. Ему противостоит «сложный» музыкальный язык и экспрессионистические средства выразительности, живописующие в музыке Пролога оперы мифологические образы двух демонов – Зеленой и Белой змеи.

Композитор отходит от нарративного включения пентатоники, обильной орнаментики, цитат народных мелодий или стилистики исполнения Пекинской оперы. Тембр флейты сюнь служит *маркером национального стиля* в музыке оперы, который выступает в смысловой оппозиции *простое – сложное* в воплощении образа человека и образов демонов. Национальный стиль в таком преломлении сопоставляется с другими стилями – экспрессионизмом, импрессионизмом (интерлюдии к

четырем действиям оперы репрезентируют пейзажные зарисовки, отвечающие содержанию действий – «Весна», «Лето», «Осень», «Зима»), классическим стилем, представленным через вокальную технику *bel canto*. Стили отдельных направлений толкуются композитором в виде техник композиции, что также отличает и применение в опере исполнительских техник *Sprechstimme* и *bel canto*. Соответственно и фрагменты оперы, маркированные появлением флейты сюнь, могут выглядеть выпукло и более запоминающимися, если использовать при исполнении приемы, соответствующие ее бытованию в торжественных дворовых церемониях, в которых исторически она использовалась. Глубокий альтовый тембр инструмента живописал в музыке состояния элегичности, одиночества при воплощении образов монахов, скорбящих дам или поверженных героев<sup>311</sup>. В такой же функции *персонификации* и *индивидуализации* образа в опере Чжоу Луна «Мадам Белая змея» выступает тембр эрху. Он в соединении с перечисленными чертами национального стиля рисует в дуэте Мадам Уайт (Белой змеи) и Сюй Сяня в I действии оперы образ возлюбленного Мадам Уайт (приложение, пример 60). Важным является то, что обобщенный символ человека в музыке Чжоу Луна репрезентируется через этническую идентичность, а китайский стиль в музыке также расценивается как одна из техник композиции, приравниваясь к таким ярким стилевым направлениям, как экспрессионизм, импрессионизм в музыке начала XX века. Можно предположить, что *стиль (в комплексе средств его выразительности)* рассматривается музыкантом как *технический прием для воплощения концепции оперы и показа сложных философских категорий и образов-символов*.

Образ человека, его загадочность и непостижимость развивается Чжоу Луном и в сочинении «Слияние» (“*Confluence*”, 2001) для флейты соло. Повторность мелодических формул и их варьирование отвечает

---

<sup>311</sup>Thrasher, A. Chinese Musical Instruments. New York: Oxford University Press, 2000. P. 16.

*медитативной* направленности отдельных сочинений в творчестве композитора, что позволяет слушателям погрузиться в глубины собственного я, в аудиальном «слиянии» с авторской концепцией произведения.

Толкование голоса флейты в качестве *аналога человеческого голоса* в музыке сохраняет в своем творчестве и Чжоу Тянь<sup>312</sup>. Таково его сочинение «Путешествие» (“Viaje”, 2016) (9 мин.). В программе к нему композитор поясняет содержание опуса: «Первое знакомство с Испанией и знакомство с историями испанской легенды Эль Сид вдохновили меня на создание этой 9-минутной захватывающей пьесы. Меня особенно привлекли отношения между Эль Сидом и двумя его дочерьми, когда они прошли через невинное детство, разлуку, недоверие и, наконец, воссоединение. Я представлял себе флейту как голос дочерей, а виолончель как голос их отца. В середине произведения возникает музыкальный диалог между ними, словно напоминающий о давно назревшем разговоре между отцом и дочерьми. Только закончив произведение, я понял, что неосознанно соединил свои музыкальные корни как американца китайского происхождения со своей новой любовью к испанской музыке»<sup>313</sup>.

Выбранный Чжоу Тянь композиционный прием сохраняется и в его цикле «Читая антологию китайских стихов династии Сун, я останавливаюсь, чтобы полюбоваться длиной и ясностью их названий» для чтеца, флейты, альты и арфы (2008), который длится 6 минут. Стимулом к написанию произведения стала поэзия популярного американского поэта

---

<sup>312</sup>Чжоу Тянь – американский композитор китайского происхождения (1981 г.р. Хуанчжоу, Китай). Переехал в США в 2000 г. Получив образование в Институте Кертиса (В.М.), Джульярдской школе (М.М.) и Университете Южной Калифорнии (D.M.A.). Искусство композиции осваивал под руководством Дженнифер Хигдон, Кристофер Роуз и Стивена Хартке. Он является профессором композиции в Университете штата Мичиган. Zhou Tian. Personal page: <https://zhoutianmusic.com/about/> (дата обращения: 12.02.2023).

<sup>313</sup> Zhou Tian. Personal page. URL: <https://zhoutianmusic.com/viaje-orch/> (accessed: 24.02.2023).

Билли Коллинза. Музыкальное оформление чтеца Чжоу Тянем сделано в импрессионистическом ключе. Произведение предваряет авторская ремарка, сопутствующая первому куплету стиха (*Ad libitum*, ca 20'') (приложение, пример 61). Речь чтеца разворачивается на фоне одинокого голоса флейты. Долгий выразительный тон  $c^2$  на *p cantabile* переходит в мерное покачивание большой секунды  $c^2-b^2$ , затем мелодия плавно двигается по звукам трезвучия *c-moll*, далее, задерживаясь на IV ступени и затем смещаясь на II ступень *glissando*, возвращаясь к исходному тону (приложение, пример 62). Развитие в пьесе выглядит как размеренный размышление-полилог голосов, что в полной мере отвечает программному заголовку миниатюры, в которой поэт пребывает в сотворческой беседе с художниками слова былых времен. Отраженная в китайской поэзии ясность и тонкий отточенный баланс между изображением и философским смыслом поэтических «картин» находит воплощение и в музыке.

Китайский стиль воссоздается в музыке Чжоу Тянем при помощи импрессионистической звукописи, напоминающей китайскую каллиграфию благодаря поочередному вниманию к монофоническому развитию мелодических линий. Для традиционной китайской каллиграфии, живописи и пластических искусств свойственно любование красотой графики. В таком контексте *национальный стиль* толкуется Чжоу Тянем, скорее, как *художественный метод, репрезентирующий* традицию особого эстетического видения действительности и ее специфической передачи в уникальных формах китайского искусства.

Иной подход к категории стиля раскрывается Чжоу Тянем в его камерно-инструментальных и оркестровых произведениях – Дуэт для флейты и фортепиано (1999), «Дворец девяти совершенств» для оркестра (2004), «Тысяча лет добрых молитв» для оркестра (2009), «Путешествие» для флейты и струнных (2016), Концерт для флейты с оркестром (2022), «Скрытая благодать» для флейты, виолончели и арфы (2023), «Ирисы» для

флейты и фортепиано (2023) и многих других. Большинство этих произведений написаны для флейтистки Мими Стилман (Mimi Stillman<sup>314</sup>).

Остановимся подробнее на Концерте для флейты с оркестром Чжоу Тяня, для понимания его стилевой специфики. Концерт был создан по заказу Камерного оркестра морской пехоты США и его солистки (флейта) Мими Стилман (Mimi Stillman) в 2022 году.

Примечательным в Концерте является репрезентация эстетических норм, жанровых моделей и характерного комплекса средств музыкальной выразительности, присущего разноуровневым проявлениям как различных стилей эпох и направлений в западноевропейской музыке, так и академической китайской музыке, встроенной в представляемое стилевое содружество. В то же время специфический музыкальный язык композитора подтверждает наши предположения об укрупнении единиц стилевого синтеза, в котором *аллюзия на стиль становится лексемой музыкального дискурса*. В сравнении с полистилистикой эту функцию там выполняла цитата иного текста или самоцитата.

---

<sup>314</sup>Мими Стилман (Mimi Stillman) – американская флейтистка, исполнительница сольных партий и ансамблист, преподаватель, певица. Она получила степень бакалавра музыки в Музыкальном институте Кёртиса, где училась у Джулиуса Бейкера и Джеффри Ханера, а также степень магистра истории в Университете Пенсильвании. М. Стилман – лектор – автор просветительских программ и художественный руководитель-основатель ансамбля “Dolce Suono”. В мире современной американской музыки она известна своей виртуозностью, проницательной интерпретацией и авантюрными программами: «Малер 100/Шёнберг 60», «Женщины-первопроходцы американской музыки», «Место и имя: вспоминая Холокост». Будучи носителем испанского языка, Стилман создала проект «Música en tus Manos» («Музыка в твоих руках»), чтобы познакомить латиноамериканские сообщества Филадельфии с камерной и популярной музыкой Латинской Америки. Она выступала в качестве солистки с Филадельфийским оркестром, Морским камерным оркестром «Собственный оркестр президента» США, Симфоническим оркестром Юкатана, давала сольные концерты в Карнеги-холле, Центре Кеннеди, на фестивале в Вербье (Швейцария), а также проводила мастер-классы для Национальной ассоциации флейтистов, Музыкальной школы Истмена, Парижской высшей школы музыки, университетов и консерваторий в США, Европе и Латинской Америке. М. Стилман — автор публикаций по музыке и истории, композитор и аранжировщик, а также исполнительница и преподаватель Yamaha. Она является приглашённым преподавателем в Колледже музыки и танца Бойера при Университете Темпл и преподавателем музыки и искусства в Фонде Барнса. Подробнее: Stillman Mimi. Personal page. URL: <https://www.mimistillman.com/bio> (accessed: 27.02.2023).

Чжоу Тянь, описывая содержание четырех частей концерта «I. Ирисы. II. Каприччио. III. Ариозо. IV. Токката», уточняет свой замысел: «От спокойных медитаций до диких ритуалов, в концерте исследуется разнообразие музыкальных стилей через размышления о долгом и богатом пути флейты (в том числе и в стиле барокко) ... я искал сосуществования ясности формы со страстной экспрессией, изучая богатство оркестрового тембра, но всегда предпочитая чистоту линий»<sup>315</sup>. В основе Концерта лежит сюитный принцип, когда контраст между частями становится важным двигателем развития. Первая часть «Ирисы» написана в духе импрессионистических зарисовок (приложение 1, пример 63), характерных для китайских фортепианных опусов Ван Цзяньчжона «Разноцветные облака, преследующие Луну», «Река Люян». В них композитор исследует возможности тембровой драматургии и представляет тему в различных регистрах, словно в «облачении» голосов флейты, пипа, ху ци и других национальных инструментов.

Мелодия флейты в первой части Концерта Чжоу Тяня парит над звучанием струнных инструментов, вступая в переключки с деревянно-духовыми – гобоем, фаготом, словно отсылая к предыстории китайской флейты сяо. Вторая часть «Каприччио» – скерцо, написана в духе барочных *perpetum mobile*. Идея вечного движения передана при помощи вариативной повторности танцевальных формул, поддерживаемых мощными колоннами аккордов в исполнении медно-духовых инструментов. Такой аккомпанемент отсылает к архаике номера «Выплясывание земли» из балета «Весна священная» И. Стравинского. Тем самым композитором воссоздается стрела времени, уводящая к ритуальным формулам первоосновы бытия. Третья часть «Ариозо» задумана автором как медитативная музыка, однако такому ее восприятию мешает лирико-драматический монолог – излияние соло-флейты,

---

<sup>315</sup>Programm note Zhou Tian. Concerto for Flute and Orchestra . URL: <https://zhoutianmusic.com/flute-concerto/> (accessed: 12.03.2023).

отсылающий к поздним романтическим опусам Р. Вагнера и камерно-вокальным лирическим монологам Ф. Пуленка. О последнем влиянии говорит ритмически изломанное синкопированными фигурами развитие аккомпанемента. В третьей части звукоизобразительность (пассажи и орнаментика, имитирующая трели птиц в соединении с перекличками деревянно-духовых) чередуется с атональными фрагментами, заставляя слушателя искать тайный смысл, скрытый за пейзажной «оболочкой» картины. Четвертая часть «Токката» при позиционировании движения как ведущего принципа развития отличается от идеи движения барочной второй части. В финале Концерта музыкальное развитие проникнуто идеями конструктивизма и стилевыми отсылками к музыке начала XX века, проявляющимися интенсивным мотивным развитием и тематическим преобразованием, а также сложным взаимодействием различных иных тематических образований.

Чередование старого и нового в решении эстетических установок разных стилей – импрессионизма, барокко, позднего романтизма и конструктивизма подчинено различному пониманию концепции движения. Оно отражено в неспешном бытии природы в первой части, через фантазийный каприз развития танца и непредсказуемость импровизации ариозо к действительности токкатного измерения времени. Идея движения предстает в своей одновременности, высвечивающейся сквозь различные образы.

Представляется, что композитор апробирует в Концерте *метод единовременного сопряжения разнообразных аллюзий на стили: стиль эпохи, национальный стиль, индивидуальный стиль композитора*. При этом авторская игра с элементами стилей (эпохи, национального, индивидуального) подчеркивается перформативностью жанра концерта. Тем самым объединяются искренность и ироничная улыбка автора, норма и уход от неё, авторское наблюдение над процессом. Композитор словно

находится на разных уровнях творческого процесса, то становясь его героем, то отстраненным наблюдателем, то вступая в диалог с композиторами-предшественниками, то давая панорамное видение происходящего.

Тематизм Концерта впоследствии лег в основу произведения «Ирисы» (2016) для флейты и фортепиано, которое можно включать в педагогический репертуар колледжей искусств, представляя разные формы *интерпретации жанрового стиля*. М. К. Михайлов отмечал, что «жанр – один из существующих компонентов стиля, ...жанровый стиль может существовать лишь в синхронии, наподобие функционального стиля в языкознании»<sup>316</sup>. Е. А. Ручьевская, продолжая наблюдения А. Н. Сохора, конкретизирует содержание понятия «жанровый стиль» по отношению к индивидуальному творчеству композитора через отношение субъекта к объекту. В качестве примера выражения жанрового стиля музыковед приводит жанры оперы *seria*, *buffa*, симфонии, сюиты. Иными словами, стиль эпохи, преломленный через индивидуальный стиль композитора, накладывает отпечаток на трактовку им определенного жанра.

Так и в сюите «Ирисы» импрессионистическая вязь фактуры, фонизм гармонии отмечает живописание музыкальной картины в I части «Ирисы» (приложение, пример 64). Скерцозность, подчеркнутая моторным движением в партии флейты и ее погружением в пряные, экспрессивные гармонии, передает ироничный взгляд автора во II части сюиты «Каприччио» (приложение, пример 65). Вокальная ариозная интонация флейты, данная в разреженной фактуре застывших консонирующих созвучий, а затем атональных звучаний воспринимается как некий образ-эталон инструментального Ариозо в III части, чудом сохранившийся в современности (приложение, пример 66); токкатное вихревое движение в

---

<sup>316</sup>Размышления М. К. Михайлова приводятся в теоретическом дискурсе Е. А. Ручьевской и ее размышлений о стиле как системе отношений. Ручьевская Е. А. Указ. соч. С. 62.

IV части связывает ее тематизм с конструктивными поисками в отражении современной машинерии композиторами начала XX века (приложение, пример 67). Образы финальной части находят отражение в таких произведениях творчества Чжоу Тянь, как «След» (“Trace”, 2021) для оркестра, посвященном процессам индустриализации в начале XX века; сочинению «Превзойти» (“Transcend”, 2019), написанном в честь 150-летия завершения строительства Трансконтинентальной железной дороги (1862–1869).

Рассмотрение Чжоу Тянем жанров, репрезентирующих различные стили эпохи – «Ирисы» (импрессионизм), каприччио (барокко), ариозо (классико-романтическую эпоху), токката (конструктивизм) в контексте ультрасовременных средств музыкального языка, говорит о тенденции концептуализации процесса сочинения, которая наблюдается в творчестве и других китайских композиторов, находящихся долгое время за рубежом.

Таково сочинение «Ци» американского композитора китайского происхождения Чэнь И<sup>317</sup> (Chen Yi). Как поясняет сама композитор, «Ци» (齐), китайский иероглиф, означает воздух, энергию, силу и дух: «В своей работе “Ци” я использовала смешанную комбинацию западных инструментов, чтобы создать образ Востока и абстрактно выразить свои ощущения от Ци. Оно такое неприкосновенное, такое загадочное, но такое сильное и могущественное. Оно растворяется в воздухе и свете. Это похоже на пространство на китайских картинах. Оно заполнено танцующими линиями китайской каллиграфии. Это дух в сознании

---

<sup>317</sup>Чэнь И (Chen Yi, 1953 г.р.) – закончила Пекинскую консерваторию музыки, где получила степень бакалавра в области скрипичного исполнительства и степень магистра по композиции. Также она изучала композицию в Колумбийском университете, получив диплом доктора музыки. В 2006 году получила Пулитцеровскую премию в области музыки за сочинение Si Ji («Четыре времени года»). В 1996 году Чен вошла в историю как первая женщина в США, которая представила в Сан-Франциско авторский мультимедийного концерта со своими симфоническими и хоровыми произведениями. Она замужем за композитором Чжоу Луном. Chen Yi. Personal page. URL: <https://www.presser.com/chen-yi> (accessed: 22.04.2023).

человека. В своей композиции я перевожу свое общее ощущение Ци, стихии природы, на свой музыкальный язык в довольно свободном и медленном темпе, в которых я пытаюсь услышать внутренние голоса и дух человека, ощутить эту вечную силу»<sup>318</sup>.

В исполнении ансамбля Молли Барт (флейта), Феликса Ван (виолончель), Джи Хе Чжон (перкуссия) и Хизер Коннер (фортепиано) в 2017 году в концертном зале Стива и Джуди Тернер (Музыкальной школы Блэра) медленной медитативной музыке противостоит разрастающаяся диссонантная масса, представленная богатым арсеналом ударных инструментов; пианистка применяет движение кластерами локтем по клавишам низкого регистра, которым контрастирует звучание на открытых струнах рояля, что призвано воплотить доминанту наступательного, скрыто-агрессивного стихийного начала. Сложные философские концепции также свойственны сочинениям Чэнь И «Семь муз» – современной антологии для флейты и фортепиано (1986), «Золотая флейта» для флейты соло с фортепианным сопровождением (1999), «Три вещицы из Западного Китая» для флейты и гитары (2006), «Восемь видений» – новой антологии для флейты и фортепиано (2009), «Воспоминание» для флейты соло (2011) и другим.

Концептуализация процесса сочинения свойственна творчеству и других китайских композиторов – Тан Дуна, Чэнь Цигана, что можно увидеть на примере их композиций. В «Пассакалии: секрет ветра и птиц», (“Passacaglia: Secret of Wind and Birds”) Тан Дуна загадочность полета в слиянии стихии и птицы передается средствами инструментального театра. Они включают не только нетрадиционные приемы исполнения на инструменте, но и пение с закрытым ртом, шепот, щелканье пальцами. В обозначенном контексте А. М. Понькина вполне закономерно подчеркивает, что одна из характерных черт опусов музыки эпохи

---

<sup>318</sup>Chen Yi. Personal page. URL: <https://www.presser.com/chen-yi> (accessed: 22. 04.2023).

постмодерна «... сложные стилевые взаимодействия, в результате которых обозначились новации и на композиционном, и на семантическом уровнях. Воплощение нового круга художественных образов выявило необходимость расширения тембрового диапазона инструментария, избираемого композитором...»<sup>319</sup>.

В Концерте для флейты с оркестром «Линия света» Чэнь Цигана сонористика также сочетается с современными техниками исполнения. Звуковые эксперименты и авангардный стиль в I части концерта объединяются с медитативным погружением в звуковую материю во второй и активным движением в третьей частях. Пантеистическая зарисовка I части имеет множественные стилевые связи с музыкой К. Дебюсси – симфоническими эскизами «Море», знаменитым «Послеполуденным отдыхом Фавна». На этот эффект нацелены интонационная разработка отдельных деталей фактуры и усиленная группа деревянно-духовых и струнных инструментов (Fl 1, Fl 2; Cl 1, Cl 2, Cl 3 и т.д.). Национальная специфика раскрывается не только через эстетический подход в виде любования объектом, но и объемной ударной группой, включающей различного рода колокольчики и гlockenspiel, том-томы, гонги, тарелки и другие инструменты, усиливающие уникальный световой колорит произведения. В концерте Чэнь Цигана наблюдается деконструкция привычных симфонических тембровых сочетаний, включение их в новые тембровые контоминации с соответствующим изменением темброво-акустических средств и их семантики. Последнее поднимает существенную проблему, связанную с восприятием их музыки в связи с постепенным уходом от привычных интонационных связей и закрепленной семантики, в том числе с различными музыкальными явлениями из области традиционной музыкальной культуры Китая.

---

<sup>319</sup> Понькина А. М. Концерт для литавр и оркестра Нея Розауро: особенности стилевых взаимодействий // Манускрипт. 2026. № 1 (19). С. 47.

Таким образом, содержание музыкальных произведений для флейты в творчестве современных китайских композиторов – Тан Дуна, Чжоу Луна, Чжоу Тяня, Чэнь И, Чэнь Цигана, долгое время проживающих за пределами Родины, связано с ментальным конструированием ее образа при помощи различных культурных кодов и архетипических музыкальных символов в своих произведениях. Важным аспектом такого конструирования становятся параметры национального стиля, которыми оперируют композиторы. Укорененность в другой языковой и художественной культуре определяет толкование ими национального стиля как *специфического метода композиции* (Чжоу Лун) наряду с другими техниками письма (экспрессионистическим, импрессионистическим), особенно при раскрытии сложных философских концепций и категорий (миф о реинкарнации, образ человека, образ демона). Национальный *стиль* предстает как *художественный метод*, репрезентирующий традицию особого видения действительности и ее специфической передачи в уникальных формах китайского музыкального искусства и художественной культуры. Последнее раскрывается через эстетику любования объектом, воссоздание в музыке красоты монофонических форм изложения, уподобляющихся искусству графики и каллиграфии (Чжоу Тянь). Неразделимый синтез перечисленных факторов восходит к синкретизму ритуальных обрядов – древнейшим формам китайской культуры. Использование медитативной драматургии, свойственной восточному мирозерцанию (Чжоу Лун, Чэнь И, Чэнь Циган) и эстетики любования объектом в его глубинном постижении сохраняется композиторами как для объектов находящихся в статике (природа), так и для объектов, находящихся в динамике, развитии (машинерия), что наблюдается в работах большинства композиторов – Чэнь И, Чжоу Тянь, Тан Дуна, Чэнь Цигана. Здесь можно говорить о медитативной и пространственной драматургии, присущих технике

композиции названных авторов, как узнаваемых культурных «кодах» китайской культуры.

Тем не менее, процессы глобализации затронули творчество китайских композиторов, живущих за рубежом, в большей степени, чем композиторов, находящихся на материковом Китае. Об этом свидетельствуют тенденции, наблюдающиеся в развитии западноевропейского композиторского творчества – индивидуализации и персонификации тембра инструмента, понимание тембра флейты в качестве аналога человеческого голоса, существования традиционных жанров в контексте современных методов композиции – полистилистики, сонорики, экспрессионизма и атональности. Национальный стиль рассматривается современными китайскими композиторами в качестве *самостоятельного художественно-композиционного феномена, равного по значению другим западноевропейским стилям*. О правомочности такого подхода говорит появление произведений американских и европейских композиторов, включающих в художественную концепцию узнаваемые атрибуты китайского национального стиля. Таковы сочинения, созданные в области мировой музыки Марка Бертомье (Marc Berthomieu) «Нюансы Цинь» для флейты и арфы (Cinq Nuances for flute and harp), Гари Страутсоса (Gary Stroutsos) «Спокойная луна» (Pacific Moon) для флейты и магнитофонной ленты, Дэвида Ланца (David Lanz) «Созерцание» («Contemplation») для флейты, фортепиано, медиа и другие. Такие формы интерпретации стиля ставят перед исполнителями, слушателями и музыкальной наукой проблемы развития слухового тезуруса и творческого мышления для понимания новых когнитивных стратегий композиторов, создаваемых ими в отражении человека, мира и идей. Другой проблемой становится проблема понимания музыки слушателем в условиях расширяющейся темброво-акустической базы творчества композиторов и обновления ее семантики.

## Заключение

Категория «стиль» в современных научных исследованиях представлена как масштабная и сложнофункциональная система, обладающая множеством разноуровневых подсистем, существующих в современных теоретических дискурсах в виде понятий «стиль эпохи», «континентальный», «национальный стиль», «стиль направления (творческой школы)», «композиторский / авторский / индивидуальный стиль», «исполнительские стиль» и некоторые другие. На сегодняшний день можно констатировать, что в представленной системе ее отдельные подсистемы, например, «стиль эпохи» изучен довольно хорошо с точки зрения стадильности, благодаря комплексному применению учеными разных областей научного знания историко-стилевого подхода. В то же время исследование иерархичности и функциональности его подсистем уже затруднено, как и многих других коннотаций, составляющих понятие «стиль». Совершенно неизученной областью современной музыкальной науки становятся корреляции внутри отмеченных исследовательских областей. Лишь отдельные музыковеды (М. К. Михайлов, Е. А. Ручьевская) упоминают, что стиль эпохи воздействует на индивидуальный стиль композитора, творческого направления, однако степень этих корреляций до сих пор не введена как постоянный компонент музыковедческого анализа в понимание специфики творчества композитора. При этом стадильность, иерархичность и функциональность «национального» и других разновидностей стиля до сих пор остается малоисследованной областью современной музыкальной науки, что открывает перспективные линии в развитии этой сферы знания.

Применение учеными комплексного, семантического, системно-структурного, историко-стилевого, аксиологического, психофизиологического подходов к пониманию категории стиль привело

многих исследователей к констатации взаимосвязи этой категории с процессами мышления. Конкретно-действенное мышление напрямую взаимосвязано с достижением исполнителем эталонных образцов звучания произведения; наглядно-образное мышление отвечает за трансформацию информации, полученной невербальным путем, в художественные образы, воссоздающиеся при помощи музыкальной интонации и комплексов выразительных средств; абстрактно-теоретическое мышление раскрывается в понимании драматургических процессов и архитектоники произведения, его пространственной организации через подобие жанровых систем музыки другим видам искусства. Последнее происходит в интерпретации жанра портрета, экспромта, пейзажа, эюда, ноктюрна, баллады, поэмы, симфонии и других.

Творческая рефлексия музыканта как рационально организованный мыслительный процесс, направленный на понимание и отражение себя в мире, обусловлена не только исполнением базовых произведений концертного и конкурсного флейтового репертуара, но и выбором разных креативных стратегий для репрезентации вновь создающихся сочинений композиторов. Закономерно, что развитие различных форм рефлексии музыканта-исполнителя, в том числе и в аналитической деятельности видится объективной и актуальной необходимостью современного музыкального образования, определяя перспективные векторы его трансформации.

Проблемы и сложности исполнительской рефлексии, связанной с категорией стиля, обусловлены «множественностью» его существования, что прослеживается в синхронном и диахронном ключах. Так в музыке эпохи барокко соседствуют элементы не только прошлого (например, полифонии строгого стиля), но и будущего (галантного стиля), а в музыке композиторов Западной Европы переплетаются влияния различных национальных школ – французской, английской, немецкой, итальянской и

других с обоюдными влияниями друг на друга. Многие современные исполнители, такие как О. Худяков, голландская флейтистка С. Коолен, французские флейтисты Х. Рейн, Ф. Аллен-Дюпре выбирают для себя один из существенных эстетических признаков барочного стиля – речевую (риторическую) природу интонирования и вокальной фразировки барочной музыки и по-своему раскрывают ее в интерпретациях на траверс-флейте произведений Г. Пёрселла, Ж.-Б. Люлли, Ж. Оттетера, М. де ла Барра, М. Блаве. Бартольд Кёйкен, наоборот, увлечен передачей в музыке композиторов барокко пластической моторности, что отличает его исполнение сюит Ж. Оттетера, что также не противоречит стилю барокко.

Дж. Голуэй выбирает национальный стиль, как репрезентанту барочной эпохи, исполняя Шесть сонат для флейты в сопровождении чембало или клавесина И. С. Баха. В исполнении им отдельных частей Сонаты V для флейты и басса континуо e-moll (1717–1723), BWV 1034 И. С. Баха можно услышать отголоски клавесинной музыке Куперена и Рамо, фантазийные фрагменты итальянской лютневой музыки XVI–XVII веков, в том числе зафиксированными в жанре *Sonate da chiesa a tre* («церковная соната»), токкатные формы моторного движения, свойственные сочинениям Баха и современных ему композиторов. В исполнении флейтиста становятся очевидны связи инструментальной музыки с вокально-речевым интонированием, присущим хоралам Баха.

Если Дж. Голуэй толкует национальный стиль с широким сознанием, то английский флейтист У. Беннет, наоборот, фокусируется на параметрах немецкого стиля в музыке, воссоздавая внешние атрибуты органной музыки – более медленный темп, в котором ощущается размеренное движение времени. Многие образные находки в исполнении частей сонаты показывают его приверженность к ярким театральным решениям, что отражает дух барочной игры антиномиями.

Смешанный исполнительский стиль в интерпретации Партиты для флейты соло a-moll (ок. 1722-23), BWV 1013 И. С. Баха предпочитает датская флейтистка М. Петри. В ее игре соседствует влияние органного интонирования, что выражается в более длинной фразировке, но в то же время клавирный стиль просвечивает в энергичном темпе виртуозных пассажей, что отвечает авторскому стилю интерпретации произведения. Нидерландский флейтист В. Хазельзет в качестве маркера барочного стиля в музыке выбирает тщательную инкрустацию украшений в музыкальную материю Партиты для флейты соло ля минор BWV 1013 И. С. Баха. В отношении интерпретации Новых парижских квартетов Г. Ф. Телемана флейтист свободно проявляет себя в интерпретации темпов, включая эмоциональные микрозамедления и микроубыстрения, а также динамически филируя фразы, отдавая дань более современному романтическому видению барочной музыки. Немецкая флейтистка Д. Либ подчеркивает пространственные параметры музыки квартета, ее исполнение более эмоционально выдержанно. Соответственно можно сказать, что выбор концепции исполнительской интерпретации – сохранения аутентичности стиля и звучания или более вольного обращения с текстом является выбором исполнителя, что вероятно, обусловлено учетом современных реалий слушательской аудитории.

В интерпретации произведений композиторов мангеймской школы – К. и А. Стамиц, К. Каннабиха, Дж. Тоески, И. Хольцбауэра, Г. Фоглера, И. Френцля Ж.-П. Рампаль сохраняется «французское» прочтение. Это выражается в ярких контрастах динамики, подчеркивании ритмического своеобразия танцев (менуэта, гавота, сицилианы и др.) динамическими и агогическими акцентами, тематическими противопоставлениями, что также позволяет его отнести к театрально-сценическому типу интерпретаторов.

Безусловно, по одному примеру интерпретации музыканта трудно говорить о характере творческого процесса, но в ней высвечиваются тенденции, значимые для понимания всего исполнительского стиля музыканта. Так, отмеченные нами флейтисты могут представлять в своем исполнении барочной музыки (см. таблицу 3):

Таблица 3. Ведущие стили исполнения западноевропейских флейтистов XX – первой четверти XXI века

<i>Академический, строгий стиль исполнения</i>	<i>Театрально-сценический, свободный стиль интерпретации</i>
С. Коолен,	Б. Кёйкен
О. Худяков	У. Беннет
Х. Рейн,	В. Хазельзет
Ф. Аллен-Дюпре	Ж.-П. Рампаль
М. Петри	
Д. Либ	
Дж. Голуэй	

Дж. Голуэй занимает в приведенной классификации стилей интерпретации флейтистов, специализирующихся на исполнении барочной музыки некоторое промежуточное положение. Его исполнительский стиль можно отнести к *смешанному типу*. Он склонен к ярким театральным эффектам при очень бережном и щепетильном подходе к музыкальному тексту. Его исполнение никогда не выходит за рамки стилевой нормы. Предложенное разделение исполнительских стилей условно, но намеченное направление исследования исполнительских стилей современных флейтистов представляется перспективным в плане углубления темы диссертации. В представленной классификации становится очевидным, что решение проблемы «стилевой множественности» усугубляется и вопросом национальной идентификации

самого исполнителя, для которого она может стать ведущей, обусловив константность средств в выборе стиля интерпретации.

Процессы театрализации и индивидуализации в интерпретации классико-романтического флейтового репертуара обусловлены влиянием ушедшего барочного стиля и его характерных признаков (контраста антиномий, сценичностью в жанрах музыки для театра и светской традиции) и надвигающейся эпохой музыкального романтизма с присущим вниманием авторов к внутреннему миру человека как стилистической особенности.

М. Ларьё в интерпретации Концертной симфонии для флейты, двух валторн, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, *№ 1: D13* Й. Гайдна удастся подчеркнуть и театральность, и стремление к индивидуализации тематизма при помощи воссоздания в исполнении элементов речевых форм общения – монолога и диалога, внося в концепцию инструментального опуса черты условной театральности и даже декоративности, определяемые переносом ситуаций окружающей жизни в моделируемое художественное пространство композиции. К приемам индивидуализации отнесем вокальный тип интонирования, в духе оперной арии *lamento* в III части *Cantabile*. Кантиленность фраз с филировкой динамики отдельных мотивов, камерный тон высказывания, обилие украшений воссоздают в музыке сцену галантного ухаживания. Сложность исполнения музыки Гайдна связана с тем, что музыканту нужно найти в воображении прототип той реальной ситуации, сценки или сюжета, которым могла бы соответствовать музыка композитора, что намечает движение в сторону осмысления проявлений «персонажного» тематизма в музыке XX века и инструментального театра.

Театрально-игровые черты сохраняет У. Беннет воспроизводя приметы различных форм диалога (в вариативной повторности мотивов, репликах-поддразниваниях, репликах-вторых, репликах-эхо) в исполнении

Концерта для флейты и арфы с оркестром *C-dur* В. А. Моцарта К. 299. Внимание к мотивной работе, отличающей индивидуальный стиль Моцарта, сохраняет У. Беннет, находя путь к психологизации и индивидуализации инструментального тематизма, интерпретированного музыкантом наподобие образов оперных персонажей и показывающимся с разных ракурсов. На этот же эффект направлено воспроизведение речевых интонаций сожаления, утверждения. Подчеркнутая У. Беннетом взаимосвязь комического и драматического начал в интерпретации, включение чувственного романтического интонирования в Каденцию I части Концерта приводит к расхождению с авторским стилем изложения в завершении части.

В противовес такой трактовке Дж. Голуэй играет каденцию в едином классическом стиле. В исполнении Серенады для флейты, скрипки, альты *D-dur* ор. 25 Л. ван Бетховена Голуэем усиливаются театральные черты, обусловленные взаимосвязью тематизма Серенады с барочной французской увертюрой и сюитными циклами с их народно-жанровыми истоками. Швейцарский флейтист П.-Л. Граф подчеркивает стремление к стройности классической композиции благодаря фразировке, при повторе мотивов, канонически проходящих у флейты, скрипки, альты, они интонируются флейтистом не как пасторальные переключки, а в виде единой фразы, слова которой по-своему артикулируются разными персонажами (инструменталистами). В то же время исполнителю свойственно толковать Серенаду в духе барочной пасторали, о чем говорят замедления и убыстрения темпа в Менуэте, где музыкант «режиссирует» сцену любви и ревности пастушков. Дж. Голуэй, напротив, во всех частях Серенады придерживается организующей силы бетховенского ритма. Обобщая, отметим, что на примере исполнения классического флейтового репертуара можно наблюдать, как приемы музыкального «режиссирования» и стилизации входят в интерпретацию современных

флейтистов. Такой подход вполне возможен в отношении классической музыки, если он обусловлен сохранением индивидуальных признаков авторского стиля и подчинен определенной концепции интерпретации, нередко связанной с раскрытием образа человека.

В произведениях романтиков углубляются и расширяются средства характеристики человека, в том числе и в инструментальной музыке за счет индивидуализации манеры исполнения, артикуляции, комплекса штрихов, а также персонификации тембра музыкального инструмента. Тембр флейты довольно часто уподобляется голосу души героя, ищущего свое место в природе, что определяет главенство не только речевой интонации, но и камерной романсовой интонации. Английский флейтист С. Престон моделирует признаки полилога в Трио для флейты, виолончели и фортепиано *g-moll* op. 63 К. М. Вебера с помощью контраста экзальтированной и театрально-драматической декламации. В интерпретации Ф. Бернольда, наоборот, подчеркиваются камерные речевые аспекты интонирования, в результате более дробной динамической нюансировки. И С. Престон, и Ф. Бернольд тонко уловили и передали в исполнении один из стилевых признаков романтической музыки – контрасты объективного и субъективного тематизма. Песенное начало и фольклорный жанровый тематизм становится узнаваемым стилистическим атрибутом интерпретации сочинений К.М. Вебера голландским флейтистом Ф. Вестером. В то же время почти вокальное интонирование партии флейты в «Ундине» К. Рейнеке Дж. Голуэем акцентирует эмоционально-лирическую ипостась образа влюбленной и брошенной морской девы. В противовес ему французский флейтист Э. Паю исполняет сонату более сухо, сдержанно. Его пространственное толкование партии флейты переводит музыкальное развитие сонаты К. Рейнеке в живописание объективных картин природы. Показательно, что процессы театрализации и индивидуализации средств музыкального

высказывания взаимопроникают друг в друга, что удается показать исполнителям. Специфика взаимодействия этих двух сфер в музыке видится малоисследованной и перспективной областью современной музыкальной науки.

В контексте выстроенной исторической ретроспективы отметим ведущие формы работы со стилем в музыке XX века. Они обусловлены стилевой множественностью, связанной с поиском композиторами новых средств и приемов выразительности для отражения интенсивно меняющейся реальности. В отношении расцвета флейтового исполнительства важную роль сыграл К. Дебюсси. Импрессионистические зарисовки свойственны раскрытию им образов *мифологических персонажей* в миниатюре «Сиринкс», симфоническом прелюде «Послеолуденный отдых фавна», Сонате для флейты, альты и арфы, «Песни Билитис» – двенадцати интерлюдий для чтеца, двух флейт, двух арф и челесты, а также множестве незаконченных творческих проектов композитора.

В Сонате для флейты, альты и арфы импрессионистический колорит объединен со стилевыми характеристиками французской школы – ладотональными находками, напоминающими клавесинные композиции Рамо, жанрами пасторали, интерлюдии, менуэта, связывающим цикл Дебюсси с сочинениями Франсуа и Луи Куперенов. Американский флейтист П. Брук исполняет Сонату несколько отстраненно, с позиции любования объектом. Тайваньская флейтистка Пей-Сан Чиу подчеркивает в исполнении своей партии узнаваемые интонации отдельных сочинений Дебюсси, рассматривая свою партию как обобщение интонационных архетипов – мотивов, выполняющих константные смысловые функции в произведениях мастера. Таковы интонации секундового или терцового покачивания, передающие колебательное, возвратное движение медитативного толка; знаки-сигналы кварто-квинтовых зовов; воссоздание инструментальных интонаций перебора струн и других; полиладовые

сочетания и цветоцветовые находки. Весь комплекс средств выразительности направлен на активизацию ассоциаций и взаимодействия различных сенсорных систем, характеризующих восприятие национального французского стиля в музыке.

*Тема античности* и запечатления в музыке *образов старины (архаики)* продолжает развиваться в флейтовой музыке XX века. Образы природы остаются прерогативой флейтового музыкального исполнительства.

Ведущие формы работы со стилем в музыке XX века обусловлены тенденциями стилевой множественности и стилевого синтеза, типичных для разработки мифологических образов, тем античности, старины (архаики); в воссоздании реального и виртуального пейзажей (пространственности), что передается включением элементов конкретной музыки, а также нетрадиционными приемами исполнения – микрохроматикой, шумовыми эффектами, флажолетной техникой, подключением пения вместе с исполнением на инструменте.

Расширяются приемы отражения субъектности в музыке. Последнее представлено через:

- персонификацию тембра флейты, речевые интонации и формы общения, в том числе инструментальный монолог, а именно лирическое излияние, размышление;

- инструментальной вокальности (ариозности, романсовости и песенности);

- игровой драматургии и «персонажного» тематизма, что детализировано воплощают российские флейтисты О. и С. Виланд, Д. Денисов. Разница между вокальным (романсовым) и речевым интонированием помогает выразить растерянность и одиночество человека в мире. Вокальный тип интонирования маркирует образ идеального, но потерянного навсегда мира.

В флейтовом репертуаре композиторов XX века продолжает развиваться *тема «экзотики»*, что показывается через интерес к музыкальной атрибуции *различных этнических культур* и в целом, национального стиля в музыке. Закономерно при этом, что музыкальная интонация в различных тембровых перекрасках национальных инструментов служит выразителем *национального стиля* в работах Брайта Шенга, Го Вэньцзина, Дай Я, Ма Йонга, Тан Мицзы, Тан Дуна, У Чжэнью, Чжоу Тяня.

Сфера *виртуозного концертного исполнительства* обогащается репрезентациями идеи движения через мотрную интонацию, что приводит к развитию и различным формам запечатления на сцене инструментального театра. Таково исполнение российской флейтисткой Ольгой Виланд пьесы «Технопарад» Г. Коннесона. Звукоизобразительные эффекты в ней выполняют не только образные, но и драматургические функции, через спады и нарастание напряжения в живописании биения энергии жизни.

Значительному обновлению и обогащению репертуара флейтовой музыки способствует включение в композиторский процесс электронных и компьютерных технологий. Они содействуют эстетизации шумовых, электроакустических и синтетических звуков, открывающих новые вселенные в воплощении внутреннего мира человека, образов окружающего и виртуального мира – космоса или музыкальных вселенных (например, «Пары интервалов» для блок-флейты А. Пярта). В музыке для флейты раскрываются сферы, репрезентирующие техногенные процессы и научные достижения в развитии цивилизации (например, «Филогения» Дж. Б. Мерковиц), освоение новых географических пространств и территорий («Антарктика» для флейты и электронной партитуры Э. Браун), образы религиозного погружения и многие другие. Новые сферы в исполнительстве

ставят перед музыкальной наукой вопросы о методах изучения специфики музыкального языка и осмысления критериев интерпретации.

Существенное расширение образного мира и средств его выразительности обусловили и новое понимание национального стиля в музыке современных китайских композиторов, долгое время проживающих за рубежом – Тан Дуна, Чжоу Луна, Чжоу Тяня, Чэнь И, Чэнь Цигана. В сочинениях композиторов национальный стиль толкуется в виде «лексемы» музыкального дискурса. Он встраивается в стилевое содружество различных стилей эпох или направлений, актуальных для творчества мастеров. В таком контексте можно предположить, что *национальный стиль* воспринимается ими обобщенно-символически, *в качестве самостоятельного художественно-композиционного феномена, равного по значению другим западноевропейским стилям.*

Флейта сохраняет свои функции в качестве инструментального аналога человеческого голоса. Представленная разновидностями китайской флейты, ее тембр становится *обобщенным символом образа человека* в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна. В сопоставлении с другими стилями направлений – экспрессионизмом, импрессионизмом, классическим стилем, композитор интерпретирует китайский национальный стиль в музыке так же, как специфическую технику композиции. Все названные стили в музыке оперы служат для выражения концепции мифа о реинкарнации и являются репрезентантами сложных философских категорий в музыке.

Близкий подход к тембру флейты в качестве персонификации и индивидуализации персонажа инструментального повествования отличает и творчество Чжоу Тяня в произведениях «Путешествие» для ансамбля флейты и виолончели, а также цикла «Читая антологию китайских стихов династии Сун, я останавливаюсь, чтобы полюбоваться длиной и ясностью их названий» для чтеца, флейты, альты и арфы. В них национальный стиль

композитор воспринимает как *художественный метод*, репрезентирующий традицию особого видения (любования) действительности и ее специфической передачи в уникальных формах китайского искусства. В камерно-инструментальных и оркестровых произведениях Чжоу Тянь использует *метод одновременного сопряжения разнообразных аллюзий на стили*, в котором стиль рассматривается как лексема музыкального повествования, что свойственно драматургии Концерта для флейты с оркестром, сочинению «Скрытая благодать» для флейты, виолончели и арфы, сюите «Ирисы» для флейты и фортепиано и некоторым другим сочинениям. Одновременно композитор продолжает исследовать возможности виртуозно-моторного интонирования в отражении образов прогресса и цивилизации в сочинениях «След» и «Превзойти».

Тенденции к концептуализации процесса сочинения наблюдаются у всех современных китайских композиторов – Чжоу Луна, Чэнь И, Тан Дуна, Чэнь Цигана, Чжоу Тяня. В сочинениях этих композиторов приметы национального стиля – преобладание монофонии или гетерофонии, ячейковой структуры мелодии, орнаментики, тембров национальных инструментов сочетаются с ультрасовременными средствами – серийностью, атональностью, полиладовостью, нетрадиционными исполнительскими средствами, нетипичными сочетаниями тембров. Возможно, такой синтез обусловлен оторванностью композиторов от Родины и процессами постоянного моделирования и масштабирования ее виртуального образа в музыкальном творчестве. Отмеченные модификации поднимают проблему будущих научных разработок – изменяющейся семантики современной музыки с позиции поиска адекватных ее содержанию исполнительских стратегий исследования и преподнесения.

## Список литературы

1. Абанович, А. С. Флейтовая школа Московской консерватории в XX веке: В. Цыбин, Н. Платонов, А. Корнеев: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Абанович Антон Сергеевич. – М., 2014. – 20 с.
2. Аймерт Гербарт // Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / Науч. ред.: Е. М. Двоскина. – М.: Практика, 2010. – С. 23.
3. Акшенцева, В. М. Инструментальные концерты Й. Гайдна в контексте межжанровых взаимодействий / В. М. Акшенцева // Манускрипт. – Тамбов: Грамота. – 2019. – Том 12. – Вып. 7. – С. 140–144.
4. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с.
5. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспомания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова, М. Г. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
6. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
7. Аристархова, Л. Ю. Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Й. Гайдна: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Аристархова Лада Юрьевна. М., 2006. – 26 с.
8. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Государственное музыкальное издательство. – 1963. – 378 с.
9. Бахтизина, Д. И. Классическая музыка в системе духовных ценностей человечества / Д. И. Бахтизина // European social science journal. – 2014. – № 2(41). – С. 313–320.

10. Березин, В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В. В. Березин. – М.: Институт общего и среднего образования РАО, 2000. – 388 с.
11. Берков, В. О. Гармония Бетховена / В. О. Берков. – М.: Музыка, 1975. – 247 с.
12. Берлянчик, М. М. К проблеме раскрытия содержательности музыки в исполнительстве / М. М. Берлянчик // Музыкальное содержание: наука и педагогика / Сост. В.Н. Холопова. – Москва-Уфа: РИВУГИИ, 2002. – С. 40 – 54.
13. Берлянчик, М. М. Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество: Монография / М. М. Берлянчик. – М.: Музыка, 1993. – 200 с.
14. Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений: избранные психологические труды / Ред. В. П. Зинченко. – М.: Модэк, 2004. – 688 с.
15. Блинова, М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. П. Блинова. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.
16. Блок, В. Б. Сопереживание и сотворчество / Ред.-сост.: К. В. Сельченко // Психология художественного творчества: хрестоматия. – Минск: Харвест, 1999. – С. 465–504.
17. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / В. П. Бобровский, отв. ред. Е. И. Чигарева. – М.: КомКнига, 2008. – 266 с.
18. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Моцарт. Бетховен. Шопен. Шуман / В. П. Бобровский; отв. ред. Е. И. Чигарева. – М.: Либроком, 2019. – 270 с.
19. Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки. – М.: Музыка, 1993. – 588 с.

20. Бонфельд, М. Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
21. Большой психологический словарь / Ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. – М.: Олма-Пресс, 2006. – 672 с.
22. Боров, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Политиздат, 1988. – 495 с.
23. Бочаров, Ю. С. Французская увертюра в музыке эпохи барокко / Ю. С. Бочаров. – М.: Прест, 1998. – 147 с.
24. Брайнини, В. Прогнозирующее восприятие как необходимое условие понимания музыки и обучения музыке / В. Брайнини, У. Брайнини // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XVI Международной научно-практической конференции / Науч. ред. Л. С. Майковской, А. П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2019. – С. 13–21.
25. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: автореф. дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02 / Валькова Вера Борисовна. – М., 1993. – 48 с.
26. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография / В. Б. Валькова. – Нижний Новгород: ННГУ, 1992. – 163 с.
27. Ван, Ин. Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке / Ван Ин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 85. – С. 111–120.
28. Ван, Пэй. Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Ван Пэй. – Ростов-на-Дону, 2023. – 186 с.
29. Ван, Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая /

Ван Пэй // Южно-российский музыкальный альманах: Искусствоведение. – 2021. – № 4. – С. 151–158.

30. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка / В. В. Ванслов. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 400 с.

31. Верба, Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ...докт. искусствования: 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. – СПб., 2021. – Т. 1. – 562 с.

32. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – СПб.: Планета музыки, 2019. – 312 с.

33. Виланд Ольга. Персоны. – URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/4786/?ysclid=magrmav7op350317978> (дата обращения: 28.04.2025).

34. Виланд София. – URL: [https://www.mariinsky.ru/company/orchestra/flutes/viland\\_s/](https://www.mariinsky.ru/company/orchestra/flutes/viland_s/) (дата обращения: 12.03.2025).

35. Винкельман, И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И. Е. Бабанов. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.

36. Виппер, Б. Р. Введение // Ренессанс – Барокко – Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков / Б. Р. Виппер. – М.: Искусство, 1966. – С. 5–11.

37. Вискова, И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Вискова Ирина Владимировна. – М., 2009. – 25 с.

38. Волков, Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М.: Альма Матер, 2008. – 399 с.

39. Выготский, Л. С. Мышление и речь: психологические исследования / Л. С. Выготский. – М.: Национальное образование, 2016. – 367 с.
40. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Эксмо, 2019. – 287 с.
41. Гайда, С. Национальный стиль как стилистическая категория / Пер. В. В. Дементьев // Жанры речи. – 2016. – № 2. – С. 33–40.
42. Гальберштам А. М. Взаимосвязь профессиональной рефлексии и эффективности музыкально-исполнительской деятельности студентов: автореф. дис. канд. псих. наук: 19.00.07 / Гальберштам Александра Марковна. – М., 2001. – 24 с.
43. Гегель, Г. В. Ф. Наука логики / Отв. ред. М. М. Розенталь. – М: Мысль, 1971. – Ч. 2. – 248 с.
44. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Ред. М. Лифшиц. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
45. Гемаддиев, Д.И. Формирование готовности эстрадного певца к освоению стилевой вокальной техники: компаративный подход: автореф. дис. ...канд. пед. наук.: 5.8.2 / Гемаддиев Дмитрий Игоревич. – СПб., 2024. – 24 с.
46. Герцог де Гин // Северная Франция: Артуа, Булонь, Гине, Сен-Поль: справочник по дворянским семьям средневековой Франции. – URL: [http://fmg.ac/Projects/MedLands/NORTHERN%20FRANCE.htm#\\_Toc156901828](http://fmg.ac/Projects/MedLands/NORTHERN%20FRANCE.htm#_Toc156901828) (дата обращения: 21.04.2025).
47. Гинзбург, Л. Г. Интерпретация – решающая проблема // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика / Л. Г. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 401 – 404.

48. Гинзбург, Л. Г. Об интерпретации музыки XVIII века / Л. Г. Гинзбург, Г. Я. Эдельман // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 138 – 155.
49. Гинзбург, Л. Г. О работе над музыкальным произведением / Л. Г. Гинзбург. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.
50. Горюхина, Н. А. Основные черты украинской хоровой классики и их развитие в хоровом творчестве украинских советских композиторов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Горюхина Надежда Александровна. – Киев. – 1956. – 185 с.
51. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Киев: Музычна Украина. – 1973. – 311 с.
52. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М.: Сов. композитор. – 1989. – 208 с.
53. Григорьева, Г. В. «Силуэты» Э. Денисова в оттенках авангарда / Г. В. Григорьева // Научный вестник Московский консерватории. – 2020. – № 1 (40). – С. 68–73.
54. Грушевицкая, Т. Г. Словарь по мировой художественной культуре / Т. Г. Грушевицкая, М. А. Гузик, А. П. Садохин. – М.: Academia, 2001. – 402 с.
55. Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Давыдова Виктория Павловна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
56. Давыдова, В. П. Флейта в русской музыке второй половины XX века (концерт и соната): исследование / В. П. Давыдова. – Ростов-на-Дону: РГК. им. С.В. Рахманинова, 2009. – 252 с.
57. Дарда, В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля / В. Н. Дарда // Вестник

КемГУКИ. – 2014. – № 28. – С. 125–133.

58. Демченко, А. И. Эпоха Романтизма – магистрали художественного творчества. Очерк 1 / А. И. Демченко // Манускрипт. – 2019. – № 12. – С. 11–18.

59. Дворницкая, А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770 годов: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Дворницкая Александра Владимировна. – М., 2018. – 24 с.

60. Джеймс, У. Психология в беседах с учителями / У. Джеймс. – СПб.: Питер, 2001. – 150 с.

61. Дебюсси, К. Избранные письма / Сост., перев., вступ. ст., коммент. А. С. Розанова. – М.: Музыка, 1986. – 286 с.

62. Дебюсси, К. А. Статьи. Рецензии. Беседы / К. А. Дебюсси. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 278 с.

63. Демидова, М. А. «... Хотел быть первым здесь, а не последним в Риме». Декоративное убранство дворца Фонтенбло / М. А. Демидова // Искусствознание. – 2002. – № 2. – С. 235–249.

64. Диков, Б. А. Специфические приемы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах // В помощь военному дирижеру / Б. А. Диков. – М.: ВДФ при МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1985. – Вып. XXIII. – С. 63–74.

65. Дроздова, М. И. Уроки Юдиной / М. И. Дроздова. – М.: Музыка, 1997. – 204 с.

66. Друскин, М. С. О западноевропейской музыке XX века / М. С. Друскин. – М.: Сов. композитор, 1973. – 269 с.

67. Дюби, Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / Пер. с франц. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. – М.: Ладомир, 2002. – 384 с.

68. Евтихийев П. Н. Теория и методика музыкальной инструментальной коррекционной технологии: монография / П. Н. Евтихийев. – Тамбов: ТГУ, 2005. – 221 с.
69. Емельянов, А. Ф. Филогения, классификация и система / А. Ф. Емельянов // Русский орнитологический журнал. – 2010. – Т. 19. – Экспресс-выпуск № 580. – С. 1136 – 1153.
70. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан Поль. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
71. Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 300 с.
72. Забулионите, А. К. Шинуазри как направление в китайской поп-музыке и как направление в музыковедении / А. К. Забулионите // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2 (60). – С. 67–76.
73. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. / О. И. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
74. Зенкин, К. В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта / К. В. Зенкин // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 3 (74). – С. 122–131.
75. Каган, М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб.: Ut, 1996. – 232 с.
76. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография / Л. П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных; Астрахань: Волга, 1998. – 247 с.
77. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Факел, 2001. – 368 с.

78. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2005. – 112 с.

79. Канарский, А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – Киев: Просвіта, 2008. – 216 с.

80. Карпов, А. В. Рефлексия в структуре метакогнитивной организации субъекта // Рефлексия в структуре метакогнитивной организации субъекта: колл. моногр. / Под ред. В. В. Знакова и др. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2010. – С. 96–107.

81. Карпяк, А. Я. Объективный взгляд на происхождение и исполнение флейтовых текстов И. С. Баха / А. Я. Карпяк // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2023. – № 50. – С. 208–220.

82. Карташова, Т. В. Международные коллективные музыкальные проекты композиторов / Т. В. Карташова, А. Ю. Паламаржа // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2025. – № 2 (28). – С. 37–43.

83. Кванц, И. И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство / Пер. И. Шрайбера и Н. Кравец. – М.: Музыка, 1975. – 415 с.

84. Кванц, И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / Иоганн Иоахим Кванц. – СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. – 392 с.

85. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М.: МГК, 1996. – Ч. 1. – 192 с.

86. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века / Л. В. Кириллина. – М.: Композитор, 2010. – Ч. 3. – 376 с.

87. Климовицкий, А. И. Слух композитора. Память культуры / А. И. Климовицкий. – СПб.: Н. И. Новиков, 2022. – 488 с.

88. Клочкова, Т. И. Методика освоения музыкальных стилей в процессе теоретической подготовки учителя музыки: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Клочкова Тамара Ивановна. – М., 2003. – 23 с.

89. Колышева Т. А., Благинина Т. И. Профессионально-личностная рефлексия педагога-музыканта: операциональный компонент / Т. А. Колышева, Т. И. Благинина // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2020. – Т. 8. № 3. – С. 82–102.

90. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: дис. ...докт. иск.: 17.00.02 / Коробова Алла Германовна. – М., 2008. – 448 с.

91. Кривцун, О. А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации / О. А. Кривцун // Человек. – 2014. – № 3. – С. 4–65.

92. Кройц, А. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха / А. Бейшлаг, Пер. с нем. З. Визеля // Орнаментика. – М.: Музыка, 1978. – 320 с.

93. Круглов, А. Н. Трансцендентальная интерпретация музыки // Альтернативные миры знания / А. Н. Круглов. – СПб.: Музыка, 2000. – 278 с.

94. Коолен Саския. – URL: <https://www.amherstearlymusic.org/node/72> (дата обращения: 08.04.2025).

95. Корыхалова, Н. П. Интерпретация в музыке: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

96. Кузин, В. С. Психология / В. С. Кузин. – М.: Высшая школа, 1982. – 256 с.

97. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания / А. Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
98. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – Москва: ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
99. Леонов В. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие / В. А. Леонов, И. Д. Палкина. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – 240 с.
100. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. – 694 с.
101. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 317 с.
102. Лосев, А. Ф. Стиль – Форма – Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 926 с.
103. Лосев, А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1964. – 376 с.
104. Лотман, Ю. М. К проблеме пространственной семиотики // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 224–446.
105. Лук, А. Н. Мышление и творчество / А. Н. Лук. – М.: Политиздат, 1976. – 144 с.
106. Лянь, Ицэнь. Традиционное и европейское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар: автореф. дис. ...канд. иск.: 24.00.01 / Лянь Ицэнь. – Саранск, 2021. – 24 с.
107. Макарова, И. В. Об одном атрибуте деятельного ума у Аристотеля / И. В. Макарова // Философия. Журнал Высшей школы экономики. – 2018. – Т. II. №1. – С. 11–32.

108. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореф. дис. .... канд. иск.: 17.00.02 / Маслий Светлана Юрьевна. – М., 2003. – 24 с.

109. Махова, А. И. Развитие исполнительской деятельности флейтистов в процессе обучения в старших классах детских музыкальных образовательных учреждений дополнительного образования: дис. ...канд. пед. наук.: 5.8.2. / Махова Анна Игоревна. – М. – 2021. – 210 с.

110. Медушевский, В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 178–194.

111. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.

112. Михайлов, И. С. Проблема объективного и субъективного в интерпретации на рубеже третьего тысячелетия / И. С. Михайлов // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия. – Астрахань: Изд-во Астраханской гос. консерватории, 2001. – С. 120–126.

113. Михайлов, М. К. О понятии стиля в музыке / М.К. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 15–26.

114. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.

115. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1990. – 283 с.

116. Мозгот, В. Г. Психология музыкальной деятельности: монография / В. Г. Мозгот. – М.: МПСУ, 2023. – 214 с.

117. Мозгот, С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02/ Мозгот Светлана Анатольевна. – Новосибирск, 2018. – 45 с.

118. Мозгот, С. А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: монография / С. А. Мозгот. – Майкоп: АГУ, 2008. – 202 с.

119. Муединов, Д. М. Нетрадиционные приемы игры на духовых инструментах в отечественной специальной литературе (статья 1) / Д. М. Муединов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 1. – С. 103–108.

120. Мутузкин, И. А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 160–168.

121. Мутузкин, И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века: (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Мутузкин Иван Александрович. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.

122. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1962. – 318 с.

123. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2008. – 248 с.

124. Недошивин, Г. А. Стиль в литературе и искусстве / Г. А. Недошивин. – М.: Искусство, 1976. – 688 с.

125. Немов, Р. С. Общая психология в 3 т. Воображение и мышление / Р. С. Немов. – М.: Юрайт, 2020. Том II в 4 кн. Книга 3. – 224 с.

126. Николаева А. И. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: автореф. дис. ...докт. пед. наук: 13.00.02 / Николаева Анна Ивановна. – М., 2004. – 56 с.

127. Новикова, М. М. Формирование профессионально-исполнительских навыков флейтиста в экспериментальных старших классах детских музыкальных школ: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02 / Новикова Марина Михайловна. – СПб., 2006. – 24 с.

128. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха / В. Б. Носина. – М.: Классика-XXI, 2006. – 56 с.
129. Нүсіпжанова Б. Н., Алдамбергенова Г. Т. Рефлексивные процессы в профессиональной деятельности музыканта–исполнителя / Б. Н. Нүсіпжанова, Г. Т. Алдамбергенова // Central Asian Journal of Art Studies. – 2016. – Т. 1. № 1. – С. 153–169.
130. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология / Г. П. Овсянкина. – СПб.: Союз художников, 2007. – 239 с.
131. Орлов, Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.
132. Осипенко, О. А. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Олеся Александровна Осипенко. – Красноярск, 2018. – 26 с.
133. Павчинский, С. Э. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена / С. Э. Павчинский. – М.: Музыка, 1967. – 84 с.
134. Павчинский, С. Э. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена / Ред.-сост. Н. Л. Фишман // Бетховен. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 2. – 376 с.
135. Панкратова, О. В. Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Ольга Владимировна Панкратова. – Ростов-на-Дону, 2010. – 32 с.
136. Платон. Диалоги с Сократом: с комментариями и объяснениями / Сост. А.В. Марков. – М.: АСТ, 2023. – 352 с.
137. Подмазова, П. Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII – XIX веков: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Подмазова Полина Борисовна. – М., 2019. – 26 с.
138. Поляков, А. В. Формирование стилевой компетентности у студентов музыкально-педагогических вузов в процессе

профессионального образования: теория и практика: монография / А. В. Поляков. – Екатеринбург: Ажур, 2015. – 192 с.

139. Понькина А. М. Концерт для литавр и оркестра Нея Розауро: особенности стилевых взаимодействий / А. М. Понькина, Г. В. Соколов // Манускрипт. – 2026. – № 1 (19). – С. 41 – 47.

140. Проблемы стиля в народной музыке / Сост. О. В. Гордиенко. – М.: МГК, 1986. – 160 с.

141. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1970. – 331 с.

142. Пустлаук, А. Траверс-флейта: к истории инструмента / Пер. Е. Дряждиной // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 1. – С. 128 – 137.

143. Пушкарский, А. Г. Основной закон мышления: от Канта к Булю / А. Г. Пушкарский // Вестник Томского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Политология». – 2019. – № 51. – С. 115–128.

144. Раабен, Л. Н. Музыка барокко / Отв. ред и сост. М. Г. Арановский // Вопросы музыкального стиля. – Л.: Музыка, 1978. – 176 с.

145. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М.: Классика-XXI, 2008. – 208 с.

146. Рагс, Ю. Н. Анализ музыкального произведения: на пути к слушателю. Очерки / Ю. Н. Рагс. – СПб.: Планета музыки, 2022. – 396 с.

147. Рагс, Ю. Н. Исполнительский анализ музыкального произведения: проблемы метода // Современное музыкознание: методология, теория, практика / Ю. Н. Рагс. – М.: Музыка, 2001. – С. 176 – 183.

148. Рагс, Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху: квантитативные пути сближения / Ю. Н. Рагс. – М.: РФФИ, 1996. – 248 с.

149. Радциг, С. И. История древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1969. – 544 с.
150. Раппопорт, С. Х. Искусство и эмоции / С. Х. Раппопорт. – М.: Музыка, 1972. – 168 с.
151. Раппопорт, С. Х. Эстетическое творчество и мир вещей / С. Х. Раппопорт. – М.: Знание, 1987. – 63 с.
152. Ребер А. Инсайт. Большой толковый психологический словарь / Сост. А. Ребер. – М.: Аст-Вече, 2001. Т. I. – 592 с.
153. Рефлексия // Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1993. – С. 530.
154. Розанов, С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. – М.: Музгиз, 1938. – 52 с.
155. Ручьевская, Е. А. Стиль как система отношений / Е.А. Ручьевская // Работы разных лет. Статьи. Заметки. Воспоминания. – СПб.: Композитор, 2011. – Т. 1. – 488 с.
156. Секретова, Л. А. Педагогические условия формирования историко-стилевого мышления у студентов музыкальных училищ: автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.08 / Секретова Лариса Адольфовна. – Екатеринбург, 2001. – 21 с.
157. Свешников, А. В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве: автореф. дис. ...докт. иск.: 17.00.09 / Свешников Александр Вячеславович. – СПб., 2004. – 52 с.
158. Свешников А. В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве: дис. ... докт. иск.: 17.00.09 / Свешников Александр Вячеславович. – СПб., 2004. – 240 с.
159. Свешников, А. В. Интегральное мышление и искусство: монография / А. В. Свешников. – М.: Университетская книга, 2017. – 324 с.

160. Свешников, А. В. Искусство как потребность: анализ проблемы с точки зрения концепции целостности / А. В. Свешников. – М.: Логос, 2011. – 184 с.

161. Свитова Т. В. Рефлексия как способ саморазвития музыканта-исполнителя / Т. В. Свитова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 61. – С. 458–463

162. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – СПб.: Лань, Планета Музыки, 2021. – 446 с.

163. Скрипниченко, Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: на примере клавирных произведений барокко: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Скрипниченко Николай Васильевич. – Магнитогорск, 1999. – 18 с.

164. Слуцкая, Л. Е. Проблемы музыкальной педагогики и психологии. Из опыта московской консерватории: Уч. для вузов / Л. Е. Слуцкая; под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Юрайт, 2022. – 109 с.

165. Смирнова, Н. М. Стилиевые особенности клавирных произведений Моцарта / Н. М. Смирнова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. – 256 с.

166. Стачинская, И. В. Немецкая флейтовая музыка эпохи барокко и особенности ее интерпретации / И. В. Стачинская // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – № 1 (59). – 2021. – С. 75–80.

167. Стачинская, И. В. Стилистические особенности интерпретации сочинений для флейты: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Стачинская Ирина Владимировна. – СПб., 2022. – 222 с.

168. Стиль // Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1993. – С. 581.

169. Соловей, А. И. Педагогические условия развития стилиевого мышления у студентов-инструменталистов на занятиях в дирижерском

классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 5.8.2 / Соловей Алла Ивановна. – СПб., 2021. – 23 с.

170. Сохор, А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. – Л.: Сов. композитор, 1981. – Ч. II. – С. 44–57.

171. Степанова, М. А. Самоосознание музыканта-исполнителя: некоторые психологические и педагогические аспекты / М. А. Степанова. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2001. – 233 с.

172. Су, Ялинь. Воплощение фантастических персонажей в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна / Су Ялинь, С. А. Мозгот // Культурная жизнь Юга России. – 2025. – № 2 (97). – С. 99 – 111.

173. Су, Ялинь. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна / Су Ялинь, С. А. Мозгот // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. № 2. – С. 71 – 82.

174. Сыров, В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилиевые искания в музыке 70–80 гг. XX века / Ред. и сост.: Е. Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону: РГПУ, 1994. – С. 3–70.

175. Табунова, Н. А. Эстетическая норма и её модификации в искусстве Нового времени: XVIII – начало XIX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 5.7.3 / Табунова Надежда Андреевна. – М., 2023. – 33 с.

176. Танцов, О. И. Новые приемы игры на флейте / Сост. О. И. Танцов. – М.: МГК, 2011. – 80 с.

177. Тихомиров, О. К. Информационная и психологическая теории мышления // Психология мышления / Ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухов. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 672 с.

178. Тюлин, Ю. Н. Строение музыкальной речи / Ю. Н. Тюлин. – Л.: Музгиз, 1962. – 208 с.

179. Тышко, С. В. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации / С. В. Тышко // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – Киев: Изд-во Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 1993. – С. 3–22.

180. Тэн, И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 351 с.

181. У, Мина. Женские образы в музыкальном искусстве Китая первой половины XX века: жанровые и стилевые тенденции их воплощения / У Мина, Пэн Хуэйчжэнь // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2025. – Т. 21. – № 4. – С. 136–152.

182. Филатова, О. В. Рефлексивность как детерминанта деятельности исполнительского типа: дис. ...канд. псих. наук: 19.00.03 / Филатова Ольга Валерьевна. – Ярославль, 2003. – 28 с.

183. Холопова, В. Н. Музыкальные эмоции / В. Н. Холопова. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. – 348 с.

184. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова. – М.: ПРЕСТ, 2002. – 32 с.

185. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.

186. Хуан, Цзэхуань. Образ мыслителя в композиторской рефлексии (на примере музыкального театра): автореф. дис. ...канд. иск.: 5.10.3 / Хуан Цзэхуань. – СПб., 2025. – 23 с.

187. Хуан, Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй / Хуан Шуай // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 2. – С. 110–121.

188. Хуан, Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: дис. ...канд. иск.: 5.10.3 / Хуан Шуай. – Ростов-на-Дону, 2025. – 358 с.

189. Худяков О. В. – URL: <https://gnessinka.ru/ru/uchashchimsya/prepodavateli/139-khudyakov-oleg-valentinovich/> (дата обращения: 08.04.2025).

190. Цзян, Вэйшань. Анализ концертного и конкурсного репертуара для духовых инструментов в исполнительском искусстве КНР / Цзян Вэйшань, Чжао Вэнькай // Искусство и образование. – 2022. – № 2 (136). – С. 112–121.

191. Цзян, Вэйшань. Г. Ф. Телеман. Новые парижские квартеты. Квартет VI для скрипки, флейты, виолы да гамба, и basso continuo e-moll: особенности интерпретации барочного стиля: pro at contra / Цзян Вэйшань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 4. – С. 60–66.

192. Цзян, Вэйшань. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы: ведущие стилевые признаки и вопросы их интерпретации в камерной музыке начала XXI века / Цзян Вэйшань // Bulletin of the International Centre of Art and Education = Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2024. – № 1. – С. 7–14.

193. Цзян, Вэйшань. Проблемы интерпретации цикла К. Дебюсси «Детский уголок»: стилевой аспект / Цзян Вэйшань // Музыкальная летопись: сборник научных статей по материалам XIV Международной научной конференции, Краснодар, 14 февраля 2024 года. – Краснодар: КГИК, 2024. – С. 256–262.

194. Цзян, Вэйшань. Пространственность в искусстве как форма выражения архетипического начала в национальном менталитете / Цзян Вэйшань, Хао Вэньтин, Мозгот С. А. // Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции,

Краснодар, 11 ноября 2022 / Редколлегия: С.С. Зенгин, Н.А. Гангур, Т.В. Сорокина [и др.]. – Краснодар: издательство «Новация», 2022. – С. 128–135.

195. Цзян, Вэйшань. Современные проблемы развития исполнительского искусства на духовых инструментах в КНР / Цзян Вэйшань, Чжао Вэнькай // Музыкальная летопись: сборник статей по материалам XII Международной научно-практической конференции, Краснодар, 15 февраля 2022. – Вып. 12. – Краснодар: КГИК, 2022. – С. 236–241.

196. Цзян, Вэйшань. Стиль в творчестве современных китайских композиторов / Цзян Вэйшань // Дом Бурганова. – 2025. – Т. 21. – № 4. – С. 153 – 162.

197. Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 244 с.

198. Цыбин В. Н. Основы техники игры на флейте / В. Н. Цыбин. – М.: Госмузиздат, 1940. – 248 с.

199. Цыпин, Г. М. Музыка и педагогика / Г. М.Цыпин. – М.: Согласие, 2020. – 84 с.

200. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 384 с.

201. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика / Г. М. Цыпин. – М.: Юрайт, 2022. – 213 с.

202. Цыпин, Г. М. Портреты советских пианистов: Муз.-критич. статьи / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1982. – 239 с.

203. Цыпин, Г. М. Психология творческой деятельности. Музыка и другие искусства / Г. М. Цыпин. – М.: Юрайт, 2017. – 203 с.

204. Чередниченко, Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т. В. Чередниченко. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 320 с.

205. Черная, М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Черная Марина Радославовна. – М., 1994. – 24 с.

206. Чжан, Цзюнь. Китайская народная музыка в контексте подготовки педагогов-музыкантов / Чжан Цзюнь // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – № 3. – 2007. – С. 298–301.

207. Чжао, Цзявэй. Театральность в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера / Чжао Цзявэй, Мозгот С. А. // Манускрипт. – 2020. – Том 13. № 2. – С. 179–183.

208. Чигарева, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М.: Либроком, 2013. – 280 с.

209. Чиркина, Д. В. Развитие стилевого слуха у учащихся старших классов детской школы искусств: автореф. дис. ...канд. пед. наук.: 13.00.02 / Чиркина Дарья Владимировна. – Екатеринбург, 2012. – 23 с.

210. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Пер. П. С. Попов. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

211. Шелудякова, Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Шелудякова Юлия Васильевна. – Саратов, 2008. – 24 с.

212. Шелудякова, Ю. В. Поперечная флейта эпохи барокко / Ю. В. Шелудякова // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 139–143.

213. Шелудякова, Ю. В. Развитие флейтового искусства в эпоху барокко / Ю.В. Шелудякова // Искусство и образование. – 2008. – № 1. – С. 71–76.

214. Шевляков Е. Г. Стиль как динамичная система отношений // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века / Ред. Е. Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону:РГПУ, 1994. – С. 21 – 33.

215. Шестаков, В. П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. П. Шестаков. – М.: ЛКИ, 2010. – 350 с.

216. Шикина, А. Н. Об интерпретации понятия «художественный стиль» / А. Н. Шикина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2014. – № 2. – С. 235–238.

217. Шикина, А. Н. Стилиевые формы творческого самосознания в культуре романтизма (на материале творчества Р. Шумана): автореф. дис. ...канд. культурологии: 24.00.01 / Шикина Александра Николаевна. – Кострома, 2010. – 23 с.

218. Шитикова, Р.Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: в 2 т.: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 5.10.3 / Шитикова Раиса Григорьевна. – СПб., 2022. – 48 с.

219. Шитикова, Р.Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: в 2 т. дис. ... докт. искусствоведения: 5.10.3 / Шитикова Раиса Григорьевна. – СПб., 2022. – 1123 с.

220. Шушкова, О. М. Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: автореф. дис. ...докт. иск.: 17.00.02 / Шушкова Ольга Михайловна. – Новосибирск, 2003. – 46 с.

221. Щербакова, А. И. Аксиологическая подготовка учителя музыки на современном этапе: автореф. дис. ...докт. пед. наук: 13.00.08 / Щербакова Анна Иосифовна. – М., 2004. – 64 с.

222. Шмакова О. В. 13 вариаций на тему ариетты из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка» WoO 66 A-dur в контексте проблемы финала в программных вариациях Л. ван Бетховена / Г. В. Пархоменко, О. В. Шмакова // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2 (93). – С. 68–76.

223. Щукина, Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Щукина Татьяна Валентиновна. – М., 2006. – 26 с.

*Литература на китайском языке:*

224. Ван, Мохан. Тональная вариация флейты в исполнении камерной музыки / Ван Мохан. – Тяньцзянь: Тяньцзиньская консерватория, 2010. – 354 с. (王墨涵. 在室内乐演奏中的音色变化/王墨涵 –天津: 天津音乐学院, 2010年。 354页).

225. Ван, Мохан. Трудности и решения навыков игры на флейте (Часть I) / Ван Мохан // Музыкальный инструмент. – 2010. – № 3. – С. 193–213. (王墨涵. 长笛演奏技巧的疑难和解决 (上) /王墨涵//乐器, 2010, 第3期, 第193–213页).

226. Ван, Руи. Использование народных материалов и гармоническая обработка в музыкальной композиции Го Вэньцина / Ван Руи // Журнал Тяньцзиньской консерватории. –2023.–№ 3. – С. 98–113 (王瑞. 郭文景音乐创作中民间素材的运用与和声处理/王瑞//天津音乐学院学报。 –2023.–3号。 –第98–113页) .

227. Ван, Сюэ. Анализ методов обучения исполнению на флейте / Ван Сюэ // Artist. – 2018. – № 9. – С. 5–9. (王雪.长笛基础演奏教学分析/王雪//Artist. – 2018. –9号。 –第5–9页).

228. Ван, Сяоянь. Современное состояние преподавания игры на флейте и обсуждение инновационных методов / Ван Сяоянь // Дом драмы. – 2021. – №34. – С. 109–110. (王晓燕 . 高校长笛教学现状及创新方法探讨[J]. 戏剧之家 .2021.(34):109-110).

229. Ван, Тан. Ду, Сэнь. Развитие современного искусства духовых инструментов в Китае / Ван Тан, Ду Сэнь // Дайцзун. – Т. 14. – № 3. – С. 26–27 (王童, 杜森. 现代管乐艺术在中国的发展/王童, 杜森//岱宗学刊 –泰安教育学院学报–2010. 14, 第3号, 第26–27页).

230. Ван, Юйхэ. История современной музыки Китая / Ван Юйхэ. – Пекин: Народная музыка, 2002. – 277 с. (王毓和.中国近现代音乐史/王毓和 // 北京:人民音乐出版社, 2002年.–277页).

231. Вэй, Вэй. Вэй, Хуан. Несколько основных вопросов, касающихся игры на флейте и преподавания игры на этом инструменте / Вэй Вэй, Вэй Хуан // Журнал Тяньцзиньской консерватории. – 2018. – № 3. – С. 15–21 (魏巍, 魏煌. 关于长笛演奏与教学中的几个基本问题/魏巍, 魏煌//天津音乐学院学报. – 2018. –3号。 –第15–21页)。

232. Вэй, Шэнбао. У Чжэнью / Вэй Шэнбао. URL: <https://www.weissenbergwind.cn/spokesman/168.html> (дата обращения: 02.06.2024). (关于我们韦笙堡艺术家.韦笙堡艺术家 吴正宇 <https://www.weissenbergwind.cn/spokesman/168.html> 02.06.2024).

233. Вэнь, Цин. Взгляды и анализ на произведения для ансамбля флейт / Вэнь Цин. – Пекин: Центральная консерватория, 2011. – 424 с. (文晴. 对长笛重奏作品的看法和解析/文晴 // 中央音乐学院, 2011年。 –第424页)。

234. Гао, Фусяо. Ожидания и стили: исследование музыкальных эстетических идей Мейера / Гао Фусяо. – Пекин: Центральная консерватория, 2010. – 277 с. (高拂晓. 期待与风格: 迈尔音乐美学思想研究./高拂晓// 北京:中央音乐学院出版社, 2010年–277页)。

235. Гао, Циньпин: всестороннее изучение теории флейтовой музыки в Китае в последние годы / Гао Циньпин // Хуанчжун – журнал Уханьской консерватории. – 2004. – № 2 – С. 47–67. (高秦平.近年来我国长笛音乐理论研究综论/高秦平//武汉音乐学院中文期刊. – 2004. – 2号。 –第47–67页)。

236. Го, Вэньцин. Архив BBC Proms. URL: <https://www.bbc.co.uk/proms> (дата обращения: 22.03.2024). (郭文景. BBC 舞会档案。网址:<https://www.bbc.co.uk/proms> (访问03/22/2024)。

237. Го, Вэньцин. Путь выращивания талантов путем интеграции Китая и зарубежных стран / Го Вэньцин // Журнал Центральной консерватории. – 2019. – № 1. – С. 10–12 (郭文景. 中外融通的人才培养之路/郭文景// 中央音乐学院学报。 – 2019。 – 1号。 – 第10-12页) .

238. Гу, Линьцин. Исследование преподавания игры на флейте Хэ Шэнци / Гу Линьцин. – Шанхай: изд.-во Шанхайской консерватории, 2011. – 453 с. (顾林景. 何声齐长笛教学研究/顾林景// 上海音乐学院, 2011年。 – 453页).

239. Дай, Я. «Китайская бамбуковая флейта: от Цзяннани до Урала» / Дай Я // Культура. 2016 (сентябрь). (戴亚. "中国竹笛：从江南到乌拉尔"// 文化。 2016年 (9月) .

240. Дай, Я. Практика и размышления о сотрудничестве между бамбуковой флейтой и западным оркестром / Дай Я // Народная музыка. – 2003. – № 4. – С. 19–23. (戴亚. 竹笛与西洋管弦乐队合作的实践和思考/戴亚//人民音乐。 – 2003。 – 4号。 – 第19–23页) .

241. Ду, Ясюн. Обзор музыки национальных меньшинств Китая / Ду Ясюн. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. – 212 с. (杜亚雄. 中国少数民族音乐概论/杜亚雄 // 上海：上海音乐出版社 2002年– 212页).

242. Кан, Лэй. Вэнь, Мо. Исследование произведений для флейты в китайском стиле – на примере «Солнце светит на Тянь-Шань» / Кан Лэй, Вэнь Мо // Массовая литература и искусство. – 2020. – № 11. – С. 129–130. (阚蕾 . 中国风格长笛作品研究–以〈阳光灿烂照天山〉为例 / 阚蕾 , 文沫// 大众文艺 .2020年. –11号– 第129–130页).

243. Ли, Минь. Шэн Цзунлян: музыкальный мост через Европу и Азию / Ли Минь. – Пекин: Народная музыка, 2015. – С. 78–82. (李敏 盛宗良：横跨欧亚的音乐桥梁。 北京：民间音乐出版社。 2015. 第78-82页).

244. Линь, Хань. Диалогическая природа западного музыкознания с китайской спецификой / Линь Хань // Музыкальное искусство. – 2024. – № 2. – С. 50–58. (林杭. 中国特色西方音乐研究的对话性/林杭//音乐艺术。 –2024。 –2号。 –第50–58页).

245. Лю, Сэнь. История западной музыки в Китае / Лю Сэнь. – Шанхай: Музыка Китая, 2009. – 429 с. (刘 S.西方音乐在中国的历史。 上海：中国音乐，2009。 429页).

246. Лю, Цзэнцай. «Поэзия Шелкового пути: музыкальная практика межкультурного диалога» / Лю Цзэнцай // Народная музыка. – 1997. – № 2. – С. 28–30. (刘景才。 "丝绸之路的诗歌：跨文化对话的音乐实践"//民间音乐。 1997. 2号。 第28–30页).

247. Ма Йонг. Играй на флейте в тени абрикосовых цветов до рассвета / Ма Йонг. – URL: [https://www.sohu.com/a/284869868\\_100252818](https://www.sohu.com/a/284869868_100252818) (accessed 12.06.2024). (马勇。 在杏花的树荫下吹笛子，直到天亮。 -网址 :[https://www.sohu.com/a/284869868\\_100252818](https://www.sohu.com/a/284869868_100252818) (访问12.06.2024)).

248. Сунь, Дин. Анализ и исследование флейтового этюда Колера (соч. 75) / Сунь Дин. – Сиань: Сианьский музыкальный институт, 2010. – 82 с. (迪恩, 孙。 科勒长笛练习曲（作品75）/丁歌的分析与研究。 -西安：西安音乐学院出版社，2010年 – 82页).

249. Тао, Юйю. Цзэн, Гуанчжэн. Исследование музыкальных стилей / Тао Юйю, Цзэн Гуанчжэн // Музыкальное пространство-время. – 2014. – № 1. – С. 94–95 (陶玉宇,曾广正. 音乐风格研究[J]. 音乐时空,2014(1):94-95).

250. Ту, Юйин. Ли, Манью. Краткий анализ применения музыки в китайском национальном стиле в преподавании игры на флейте / Ту Юйин, Ли Манью // Дом драмы. – 2023. – № 7. – С.114–116. (涂玉莹,李曼玉. 浅析中国民族风格音乐在长笛教学中的应用[J]. 戏剧之家. 2023 (7): 114–116).

251. Тянь, Вэйли. О влиянии западной музыки на музыку Китая / Тянь Вэйли // Художественное обозрение. – 2024. – № 8. – С. 44– 50. (田

伟力. 论西方音乐的传入对中国音乐的影响/田伟力//艺术评鉴。-2024。-8号。-第44-50页)。

252. Тянь, Цзиньнин. «Новые горизонты» в анализе музыкального стиля / Тянь Цзиньнин // Современная музыка. – 2025. – №1. – С. 59–63 (田际宁. 音乐风格阐释的"新视野"[J]. 当代音乐, 2025 (1): 59–63).

253. У, Мэй. Эмоциональное столкновение и северо-западные настроения: из версии Дай Я «Любовь Циньчуань»/ У Мэй // Музыкальные инструменты. – 2019. – № 5. – С. 35–38 (武美. 情感对撞与西北情怀——从戴亚演奏版本《秦川情》说开去/武美//乐器。-2019。-5号。第35-38页)。

254. Фань, Цзин, Ван, Жуй. Чувства степи, столкновение Востока и Запада — попытка анализа сольной пьесы для флейты «На степях Внутренней Монголии» с точки зрения этномузыковедения / Фань Цзин, Ван Жуй // Художественное образование. – 2016. – №8. – С. 223–224. (范菁, 王锐. 草原的情怀 中西的碰撞—试从民族音乐学角度解析长笛独奏曲〈在内蒙古草原上〉[J]. 艺术教育. 2016(08): 223–224).

255. Цзинь, Я Вэнь. Методика музыкального образования, новый курс в начальной школе / Цзинь Я Вэнь. – Пекин: Издательство высшего образования, 2003. – 275 с. (金亚文. 小学音乐新课程教学法/金亚文//北京: 高等教育出版社。-2003年。-275页)。

256. Чжан, Вэнья. Анализ ритмических характеристик различных музыкальных стилей и их преподавание / Чжан Вэнья // Хунаньский педагогический университет. 2018. № 1. – С. 87 – 89. (张文亚. 不同音乐风格中的节奏特征分析与教学 [D]. 湖南师范大学, 2018 (01): 87–89).

257. Чжан, Лисин. Анализ исполнения произведения для флейты Хуан Хуэй «Солнце светит на Тянь-Шань» / Чжан Лисин. – Цзилинь: Яньбяньский университет, 2023. – 112 с. (张丽馨. 黄虎威长笛作品《阳光灿烂照天山》的演奏分析[D]. 吉林: 延边大学, 2023. – 112页)。

258. Чжан Минцзянь. «Идя по пути смешения Востока и Запада» музыкальный стиль Шэн Цзунляна / Чжан Минцзянь // Народная музыка (обзорное издание). – 2009. – № 1. – С. 31–37 (张明坚. 『走中西交融之路』盛宗亮的音乐风格/张明坚//人民音乐 (评论版)。– 2009。– 1号。– 第31–37页)。

259. Чжу, Сюминь. Исследования по развитию образования флейты в Шанхайской консерватории музыки (1927–2007) / Чжу Сюминь. – Шанхай: издательство Шанхайской консерватории, 2010. – 162 с. (朱学敏. 上海音乐学院长笛教育发展研究 (1927–2007) /朱学敏// 上海: 上海音乐学院出版社.– 2010年。– 162页)。

260. Чэнь, Ваньнин. Краткое обсуждение китайских и западных музыкальных обменов / Чэнь Ваньнин // Выставка национальностей Китая. – 2023. – № 19. – С. 1–4 (陈婉宁. 浅论中西方音乐交流/陈婉宁//中国民族博览。– 2023。– 19号。– 第1–4页)。

261. Янь, Пин. Первые шаги в изучении стиля исполнения китайской музыки на флейте / Янь Пин // Материалы по культуре и образованию. – 2009. – № 2. – С. 97–98 (严萍. 长笛演奏中国音乐作品风格初探[J]. 文教资料, 2009 (2): 97–98)。

*Литература на европейских языках:*

262. Allain-Dupré, Ph. Personal page / Ph. Allain-Dupré. – URL: <http://www.allain-dupre.fr/publications.htm> (accessed: 10.04.2025).

263. Allain-Dupré, Ph. La flute traversière Renaissance / Ph. Allain-Dupré. – URL: Ebook d'après <http://allaindu.perso.neuf.fr/fluterenaissance/> (accessed 10.04.2025).

264. Allain-Dupré, Ph. A propos des sonates de Michel Blavet / Ph. Allain-Dupré // Traversières magazine. – 2016. – №°115. – pp. 5–9.

265. Anastacio, M. P. A., Jang, S., Zanini, C. R. de O., & Simson, O. R. de M. von. 2025. Song-based methods and critical reflection: experiences of Brazilian older adults in music therapy / Mauro Pereira Amoroso, Anastacio Sekyung Jang, Claudia Zanini, Olga Rodrigues de Moraes von Simson // *Geriatrics Gerontology and Aging*. – 2025. – № 19. – P. 1–8
266. Ardal, P. *Flute* / P. Ardal. – Yale: Yale University Press, 2002. – 347 p.
267. Bach I. S. Choräle. – URL: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale259-Eng3.htm> (accessed: 09.01.2024).
268. Baishali B. M. *Music Therapy for Stress Reduction — a Reflection from Clinical Practice* / Baishali Banerjee Mukherjee. 2025. № 7. DOI: 10.62502/healing/music-therapy-stress (accessed: 25.12. 2025).
269. Bali J. *A Baroque Ornamentation Tutor for flute/recorder* / Ed.: J. Nandori. – Budapest: Edition Musica Budapest, 2005. – 112 p.
270. Bennett W. Personal page / W. Bennett. – URL: <https://flutealmanac.com/masterclass-with-professor-william-bennett/> (accessed: 09.01.2024).
271. Bernold Ph. Personal page. – URL: <https://www.philippebernold.com/> (accessed: 10.01.2024).
272. Bertoni S. *Concepts of Music in Community Music Therapy: Reflections from a Professional Experience* / Santiago Bertoni // *Voices A World Forum for Music Therapy*. – 2025. – November. Vol. 25. № 3. – P. 1–12.
273. Blakeman, E. *Wibb: A Flute for Life* / E. Blakeman. – London: Tony Bingham, 2016. – 205 p.
274. Brook Paige. Personal page / P. Brook. – URL: <https://nyfluteclub.org/about/history-and-archives/past-residents/1983/12/Paige-Brook/> (accessed: 18.02.2023).

275. Carmona, M. Haussmann: his life and epoch, as well as the creation of modern Paris / Carmona, M. Haussmann. – Chicago: Ivan R. D., 2002. – pp. 320–322.

276. Chauvet, J.-M. Grotte Chauvet bei Vallon-Pont-d’Arc / Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, Eliette Bruel Deschamps. – Paris: FeniXX, 1995. – 120 p.

277. Chen-Chen Liu. Hai-Jie Wang, Gwo-Jen Hwang, Kai Chen. Effects of Structural Reflection-Promoting Mechanism-Based Peer Assessment on Students' Vocal Music Learning Performance and Perceptions / Chen-Chen Liu. Hai-Jie Wang, Gwo-Jen Hwang, Kai Chen // Journal of Computer Assisted Learning. – 2025. – 41(3). – DOI: 10.1111/jcal.70036 (accessed: 25.12. 2025).

278. Chen, Yi. Personal page. – URL: <https://www.presser.com/chen-yi> (accessed: 22. 04.2023).

279. Cheng, Changning. Musical Analysis of “Wilderness” by Yang Qing for the Bamboo Flute and Symphony Orchestra / Cheng Changning // Symphony: Journal of the Xi’an Conservatory of Music, 2014. – № 3. –Pp. 4–7.

280. Chisholm, H. Minions Le / H. Chisholm // The Encyclopedia Britannica. Vol. 18 (11th ed.). – Cambridge University Press, 1911. P. 427.

281. Christian, G. Claude Debussy: la musique à vif. / Ed.: G. Christian. – Madrid: Minerve, 2006. – 236 p.

282. Debussy C. Six sonates. Paris: Place de la Madeleine, 1916. 36 p.

283. Debussy, C. Sonate pour flute, alto, et harpe / C. Debussy. – Paris: Durand, 1916. – 38 p.

284. Der moderne Denkmalkultus, 1903 / Пер. на русский: А. Ригль. Современный культ памятников: его сущность и возникновение. Пер. с нем. Г. Гимельштейна. – М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. – 96 с.

285. Dudamel G. Claude Debussy. Sonata for flute, viola, and harp. About this Piece / G. Dudamel. – URL:

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3401/sonata-for-flute-viola-and-harp>  
(accessed: 13.12.2023).

286. Flute World. – URL: <https://www.fluteworld.com/product-category/flute-music/solos/flute-and-electronics-cd-or-tape/> (дата обращения: 30.03. 2023)

287. Gajda, S. Styl narodowy jako kategoria stylistyczna / S. Gajda // *Stylistyka XXI*. – 2012. – S. 7–18.

288. Galimov, B.S. Transcendental subject in the epoch of the increase of heuristic sense of the ‘complementarity’ idea / Galimov B. S., Lukjanov A. V., Salikhov G. G., Bakhtizina D. I. – 2016. – T. 12. – № 4. – С. 229–238.

289. Hall E. *The Silent Language* / E. Hall. – NY: Anchor Books, 1973. – 217 p.

290. Hoberman A. Personal page / Arthur Hoberman. – URL: <https://www.discogs.com/release/27249816-Arthur-Hoberman-Neil-Stannard-Flute-Music-From-The-Romantic-Era> (accessed: 22.03.2024).

291. Holman P. “Viola da braccio” / Eds.: S. Sadie, J. Tyrrell // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). – London: Macmillan Publishers, 2001. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029445> (accessed: 14.12.2023).

292. Jingping Yi, Yali Zhang. VR-Based Innovation in University Music Practice Teaching: Exploration and Reflection / Jingping Yi, Yali Zhang // *International Education Forum*. – 2025. – № 3(11). – P. 1–6. DOI: 10.26689/ief.v3i11.12497 (accessed: 26.12. 2025)

293. Kathleen, M. B. *Extended Program Notes for a Recital of Selected Vocal Literature: A Dis. ... of Master of Music*. – Florida: Florida International University, 2011. – 59 p.

294. Kelly, T. F. *Early Music: A Very Short Introduction* / T. F. Kelly. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 130 p.

295. Kuijken, B. Personal page / Barthold Kuijken. – URL: <https://www.allmusic.com/cg/amg.dll?P=amg&sql=q34806> (accessed: 13.04.2025).

296. Kuijken, B. The Notation is Not the Music-Reflections on Early Music Practice and Performance / B. Kuijken. – Indiana: Indiana University Press, 2013. – 124 p.

297. Larrieu, M. Personal page / M. Larrieu. – URL: <https://www.maxence-larrieu.fr/en/biography-maxence-larrieu.html> (accessed: 09.06.2025).

298. Leppard, R. (Conductor) / R. Leppard. – URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Leppard-Raymond.htm> (accessed: 14.04.2025).

299. Lumbroso, J. À propos de Naïs de Rameau rencontre avec Hugo Reyne / J. Lumbroso. – URL: <https://www.qobuz.com/fr-fr/magazine/story/MAGAZINE-ACTUALITES/Evenements/A-Propos-de-Nais-Rencontre-avec55549/> (accessed: 09.06.2025).

300. Meyer, B. L. Emotion and Meaning in Music / B. L. Meyer. – Chicago: University of Chicago Press, 1961. – 315 p.

301. Moll, Ph. Program Notes. Reviews / Ph. Moll // Reinecke, Sonata «Undine», James Galway and Phillip Moll. – New York, 1981. – URL: <https://www.discogs.com/release/8107574-Carl-Reinecke-James-Galway-Phillip-Moll-London-Philharmonic-Orchestra-Hiroyuki-Iwaki-Sonate-F%C3%BCr-Fl%C3%B6> (accessed: 12.02.2022).

302. Mozgot, V. G. Structure and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician / V. G. Mozgot, R. D. Khunagov, S. A. Mozgot // Mediterranean journal of social sciences. – 2015. – Volume 6. № 5 S1. – P. 488–493.

303. Mozgot, S. A. Social Space and its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes / S. A. Mozgot, V. G. Mozgot // Mediterranean journal of social sciences. – 2015. – Volume 6. № 5. S1. – P. 553–559.

304. Mouquet J. Personal page / Jules Mouquet. – URL: <https://musicalics.com/de/node/80428> (accessed: 18.10.2024).

305. Muedinov, D. Off-centre techniques of playing wind instruments in specialised literature of our country (article 1) / D. Muedinov // South-Russian musical anthology. – 2020. – № 1. – Pp. 103–108.

306. Musical instruments. – Beijing: Folk Music Publishing House, 2008. – 298 p.

307. Pahud, E. Personal page / E. Pahud – URL: <http://fluteconnection.net/contfl/pahud.html> (accessed: 12.03.2025).

308. Piwocki K. Pierwsza nowoczesna teoria sztuki / K. Piwocki. – Poglądy Aloisa Riegla. – Warszawa, 1970. – 178 s.

309. Rampal, J.-P. Personal page / Jean-Pierre Rampal. – URL: [allmusic.com](http://allmusic.com) (accessed: 14.04.2025).

310. Riegl Alois // Grove Art Online (англ.) / J. Turner – Oxford, England, Houndmills, Basingstoke, England, New York: OUP, 1998.

311. Riordan G. The History of the Mozart Concerto K. 314 International Double Reed Society & University of Colorado, College of Music / G. Riordan. – URL: [http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL23/5\\_K314.pdf](http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL23/5_K314.pdf) (accessed: 04.03.2023).

312. Ruhnke M. The New Grove North European Baroque Masters Schutz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann (The Composer Biography Series) / Rifkin Joshua, Colin Timms, George J. Buelow, Kerala J. Snyder, Jack Westrup, and Martin Ruhnke. – Boston: W. W. Norton & Company, 1985. – 322 p.

313. Smith F. Personal page / F. Smith. – URL: [bostonchambermusic.org/fabulous-founding-flutist-](http://bostonchambermusic.org/fabulous-founding-flutist-)(accessed: 28.04.2024).

314. Stillman Mimi. Personal page / M. Stillman. – URL: <https://www.mimistillman.com/bio> (accessed: 27.02.2023).

315. Thrasher, A. *Chinese Musical Instruments* / A. Thrasher. – New York: Oxford University Press, 2000. – 124 p.

316. Telemann G. F. *Paris Quartet no. 12. 6e. Quatuor from Nouveaux quatuors en six suites, 1738* / Ed.: Patricia González, 2009. – URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0> (accessed: 15.10.2022).

317. Vester, F. *Personal page* / Franz Vester. – URL: <http://www.flutehistory.com/Players/Frans%20Vester/index.php3> (accessed 22.04.2025).

318. Wade-Matthews M., Thompson W. *Ensembles and Orchestras of Baroque Music* / M. Wade-Matthews, W. Thompson W. // *Encyclopedia of Music*. – London: Hermes House, 2004. – 512 p.

319. Wertheimer L. K. *The people's flutist, charm intact* / L. K. Wertheimer // *The Boston Globe* from 26.07.2009. – URL: [https://www.boston.com/ae/music/articles/2009/07/26/sir\\_james\\_galway\\_comes\\_to\\_tanglewood\\_this\\_week/](https://www.boston.com/ae/music/articles/2009/07/26/sir_james_galway_comes_to_tanglewood_this_week/) (accessed: 24.04.2025).

320. Yinghui Wang, Mengqi Zhang, Huasen Zhang, Xiaofei Du. *From Practice to Reflection: A Systematic Review of Mechanisms Driving Metacognition and SRL in Music* / Yinghui Wang, Mengqi Zhang, Huasen Zhang, Xiaofei Du // *Journal of Intelligence*. – 2025. – № 13(12). – P. 162

321. Zhou L. *Personal page* / Zhou Long. – URL: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/composers/zhoulong/?cc=ru&lang=en&> (accessed: 04.03.2025).

322. Zhou T. *Personal page* / Zhou Tian. – URL: <https://zhoutianmusic.com/about/> (accessed: 12.02.2023).

## Приложение. Нотные примеры

Пример 1. Г. Пёрселл Г. Ария *d-moll*

Andante [ Не спеша ]

*p*

*poco non legato*

*mf*

2. Г. Пёрселл. Прелюдия для блок-флейты *d-moll* Z 773

3

5

7

10

*tr*

*tr*

3. Ж. Оттетер. 1-я книга пьес для траверс-флейты с басом: Сюита  
 № 3 соль мажор оп. 2/3. «*Le Plaintif*». *Petit air tendre*

tendrement

2 5 7 7 6 5

2 5 7 7 7 4 5

4 6 2 6 7 # 5  
2 5

4. И. С. Бах. Соната V для флейты и basso континуо *e-moll*, BWV  
 1034, I часть *Adagio ma non tanto*

Flauto traverso

Continuo

7 # 7 # 6 6 5

# 6 4 # 6 6 6 # 4 # 4 6 #

2 b b b

5. И. С. Бах. Соната V для флейты и basso continuo *e-moll* BWV  
1034, развивающая часть старосонатной формы

First system of the first movement of J.S. Bach's Sonata No. 5 in E minor, BWV 1034. The score is written for treble and bass staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

6. И. С. Бах. Соната V для флейты и basso continuo *e-moll* BWV  
1034, II часть *Allegro*

Second movement of J.S. Bach's Sonata No. 5 in E minor, BWV 1034. The score is written for treble and bass staves. The first system shows the beginning of the movement with a treble staff containing a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second and third systems continue the piece with similar textures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

7. И. С. Бах. Соната V для флейты и basso континуо *e-moll* BWV 1034, IV часть *Allegro*

The musical score for the fourth movement of the Fifth Sonata in E minor by J.S. Bach, BWV 1034, is presented in three systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The first system is marked *piano*. The second system continues the melodic and accompanimental lines, marked *forte*. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a corresponding accompaniment in the bass.

8. И. С. Бах. Хорал *e-moll* BWV 259 "Ach, was soll ich Sünder machen?"

The musical score for the chorale "Ach, was soll ich Sünder machen?" by J.S. Bach, BWV 259, is presented in two systems. Each system consists of a vocal line with German lyrics and a four-part instrumental setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "Ach, was soll ich Sünder machen? ach, was soll ich fan-gen an, mein Ge-wis-sen klagt mich an, es be-gin-net auf-zu-wachen; dies ist mei-ne Zu-ver-sicht, meinen Je-sum lass' ich nicht." The score is in E minor and 4/4 time.

9. И. С. Бах. Соната V для флейты и basso континуо *e-moll* BWV1034, IV часть *Allegro*, т. 3–6

5 4 3    6 4    5 4 3    5 4 3    6 4

5 3    2 2<sup>b</sup>    5 3    6 4    6 6

10. И. С. Бах. Партита для флейты соло *a-moll* BWV 1013. *Allemande*

3

6

9

11

14

11. И. С. Бах. Партита для флейты соло *a-moll* BWV 1013. *Courante*

5

9 *tr*

13

16

20 1. 2.

12. И. С. Бах. Оркестровая сюита № 3 *D-dur* BWV 1068. *Air*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

1. 2.

13. Г. Ф. Телеман. Новые парижские квартеты. Квартет VI для скрипки,  
флейты, виолы да гамба и basso continuo *e-moll* TWV 43 : e 4

I часть. Prelude / A discretion

Flûte  
Traversiere

Violon

Violoncel

Basse  
Continue

5 9 8 6 # 5 98 4# 6

8

Fl.

Vn.

Vc.

BC

5 #

14. Г. Ф. Телеман. Новые парижские квартеты. Квартет VI для скрипки,  
флейты, виолы да гамба и basso continuo *e-moll* TWV 43 : e 4

IV часть. Gracieusement

Fl.

Vn.

Vc.

BC

5 7 6 #

12

Fl.

Vn.

Vc.

BC

6 5 #

*d*

*f*

*f*

*f*

*f*

15. Я. Стамиц. Концерт для флейты с оркестром *C-dur*.I часть. *Allegro assai*16. Я. Стамиц. Концерт для флейты с оркестром *C-dur*.I часть. *Allegro assai*

17. К. Стамиц. Концерт для флейты с оркестром *G-dur* op. 29

1 Flauto

18. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur*

К. 299, I часть, главная тема (a)

Oboi. *a. 2.*

Corni in C. *a. 2.*

Flauto Solo. *a. 2.*

Harpa.

Violino I. *a. 2.*

Violino II. *a. 2.*

Viola. *a. 2.*

Violoncello e Basso. *a. 2.*

19. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur*  
К. 299, I часть, побочная тема (b)

The image shows a musical score for the side theme of the first movement of Mozart's Concerto for Flute and Harp in C major, K. 299. The score is arranged in two systems. The first system includes the Flute part (top staff), the Harp part (middle staff), and the beginning of the Violin and Bassoon parts (bottom two staves). The second system continues the Violin and Bassoon parts. The Flute part features a melodic line with grace notes and slurs, with a red underline under the first measure. The Harp part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The Violin part has a melodic line with grace notes and slurs, also with a red underline under the first measure. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the Flute and Harp parts.

20. В. А. Моцарт. Концерта для флейты и арфы с оркестром *C-dur*  
К. 299, I часть, заключительная тема (с)

The image displays a page of musical notation for the final theme of the first movement of Mozart's Concerto for Flute and Harp in C major, K. 299. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features various musical notations including dynamics (f, p), articulation (accents), and performance instructions like "Vcl. e Basso arco". A red horizontal line is drawn across the Violin I staff in the first system.

21. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur* К. 299, I  
часть, главная тема, вторая экспозиция у солирующих инструментов,  
реплики-вторые

22. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur*  
К. 299, I часть, развитие побочной темы, реплики-эхо

23. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur*  
 К. 299, I часть, разработка, интонации побочной темы (b)

The musical score for the development section of the first movement of Mozart's Concerto for Flute and Arpa in C major, K. 299. The score is in 3/8 time and features a complex texture with multiple staves. A red horizontal line is drawn across the middle of the score, highlighting a specific section of the music.

24. В. А. Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром *C-dur*  
 К. 299, I часть, начало репризы, т. 6

The musical score for the beginning of the repeat section of the first movement of Mozart's Concerto for Flute and Arpa in C major, K. 299. The score is in 3/8 time and features a complex texture with multiple staves. The score includes dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, and *f*. The score is marked with a first ending sign (*1. 2.*) and a second ending sign (*a 2.*).

25. Л. ван Бетховен. Серенада для флейты, скрипки, альты *D-dur* op. 25.

Adagio VI ч., переход к VII части

Allegro vivace e disinvolto. *attacca subito*

26. Л. ван Бетховен. Серенада для флейты, скрипки, альты *D-dur* op. 25. II

часть, Менуэт, завершение темы

27. Л. ван Бетховен. Серенада для флейты, скрипки, альты *D-dur* op. 25. II

часть Менуэт, тема, т. 9–11

28. Л. ван Бетховен. Серенада для флейты, скрипки, альты *D-dur* op 25. I  
часть, тема

29. К. М. Вебер. Трио для флейты, виолончели и фортепиано *g-moll* op. 63,  
I часть

30. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор  
«Ундина», ор.167. I часть, главная партия

Flute

PIANO

*p*

*pp*

*cresc.*

*ped.* \*

The score for the main part of the first movement is presented in two systems. The first system shows the Flute part in the upper staff and the Piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a complex texture with many chords and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Pedal points are indicated with 'ped.' and asterisks. The second system continues the music, with the piano part marked *pp* and *cresc.* indicating a dynamic increase. The flute part has a melodic line with some grace notes.

31. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор  
«Ундина», ор.167. I часть, побочная партия

*mf espressivo*

*pp*

*dolce*

*ped.* \*

2 1 4 5

The score for the secondary part of the first movement is presented in two systems. The first system shows the Flute part in the upper staff and the Piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a complex texture with many chords and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Pedal points are indicated with 'ped.' and asterisks. The second system continues the music, with the piano part marked *pp* and *dolce* indicating a soft and sweet character. The flute part has a melodic line with some grace notes. The score includes fingerings like '2 1 4 5' and '2'.

32. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор  
«Ундина», ор. 167. II часть, тема рефрена

*Allegretto vivace.* ♩ = 120.

The musical score consists of three systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Allegretto vivace' and a quarter note equal to 120 beats. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern and a flute melody. Dynamics include *f* and *mf*. The second system continues the piano accompaniment and flute melody, with a dynamic marking of *ton.* The third system shows the piano accompaniment and flute melody, with dynamics of *p* and *f*. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present throughout the score.

33. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор  
«Ундина», ор. 167. II часть, тема первого эпизода

The musical score consists of three systems of music. The first system features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern and a flute melody. Dynamics include *p*. The second system continues the piano accompaniment and flute melody, with dynamics of *p* and *mf*. The third system shows the piano accompaniment and flute melody, with dynamics of *p* and *mf*. Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are present throughout the score. The instruction '(Viol. oder Clar.)' is written below the third system.

34. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор «Ундина»,  
ор. 167. II часть, тема второго эпизода *Più lento, quasi Andante*

(ohne jegliche Beugung im Ton)

*pp*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*pp*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

35. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор «Ундина»,  
ор. 167. III часть *Andante tranquillo*

*p dolce*

*p dolce*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*f*

*p*

*Ped.* \*

36. К. Рейнеке. Соната для флейты и фортепиано ми минор «Ундина»,  
 op.167. IV часть Finale. *Allegro molto agitato ed appassionato*

*Allegro molto agitato ed appassionato, quasi Presto.*  $\text{♩} = 15\frac{1}{2}$

37. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. I часть. *Pastorale*

*Lento, dolce rubato* *leggero*

FLÛTE *p mélancoliquement*

ALTO (sourdine) *p doux et*

HARPE *Lento, dolce rubato* *p* s.h.

*pénétrant* *piu p* *En serrant*

38. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. II часть. *Interlude*

**Tempo di Minuetto**

*p dolce semplice*

*ten.*  
*p dolce*

**Tempo di Minuetto**

*p dolce*

*p dolce semplice*

*più p*

39. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. III часть. *Finale*

**Allegro moderato ma risoluto**

*più.*  
*f*

**Allegro moderato ma risoluto**

*f*

*arco (s.l.o.)*  
*molto marcato*

40. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. I часть. *Pastorale*, ц. 1, т. 4 – 5

Animando *p* *mf* *dim.* Rit.

1 Animando *p* *dim.* Rit.

Tempo animando *p* *mf* *p* Molto rit.

Tempo animando *p* *mf* *p* Molto rit.

41. К. Дебюсси. Послеполуденный отдых фавна, ц. 2, т. 7

FL. *p*

CL.

BOIS

CORS *pp*

1<sup>re</sup> HARPE

## 42. К. Дебюсси. Сиринкс, т. 2

13 *mf* *p*

15 *p* *p* *p*

*Cédez* *Rubato*

3 3 3 3

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 to 15 of the second part of Debussy's 'Syrinx'. Measure 13 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 14 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Measure 15 is marked with 'Cédez' and 'Rubato' and contains a triplet of eighth notes. The key signature is two sharps (D major or F# minor).

43. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. III часть. *Finale*

*Rubato* *p* *p* *marqué* *marqué*

*arco* *p* *(s.p.)*

11 *Rubato* *p*

*Animare poco a poco* *p* *p* *p* *p*

*Animare poco a poco* *p* *p*

Detailed description: This block shows the beginning of the 'Finale' section of Debussy's Sonata for Flute, Viola, and Harp. It consists of three systems of staves. The first system includes a flute part (top staff) marked 'Rubato' and 'p', a viola part (middle staff) marked 'arco', 'p', and '(s.p.)', and a harp part (bottom staff) marked 'Rubato' and 'p'. The second system continues the flute part with 'Animare poco a poco' and 'p', and the harp part with 'Animare poco a poco' and 'p'. The third system continues the harp part with 'Animare poco a poco' and 'p'. A measure rest for 11 measures is indicated in the flute part. The key signature is two sharps.

## 44. К. Дебюсси. Остров радости

Quasi una cadenza

3

5

Tempo: Modéré et très souple

## 45. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. II часть, ц. 13

Rit. 13 Tempo I°

*p espress. e delicatissimo*

*dolce legato*

*p molto dolce*

46. К. Дебюсси. Опера «Пеллеас и Мелизанда», II действие, 1 картина,  
МОТИВ ИСТОЧНИКА

Ча-сто си-жу я здесь про-хля - де о - дин, в лет-ний день, ког - да вез - де жа - ра,  
Je viens souvent m'asseoir i - ci vers mi - di, lors-qu'il fait trop chaud dans les jar - dins.

47. К. Дебюсси. Соната для флейты, альты и арфы. III часть. *Finale*

*f* *molto marcato*

48. В. Цыбин. Концертное аллегро для флейты и фортепиано *fis-moll.* Тема  
вступления

*Allegro ma non troppo (Не слишком скоро)*

Ф-п.

*p* *cresc.*

*f* *p*

*f* *f*

49. В. Цыбин. Концертное аллегро для флейты и фортепиано *fis-moll.*  
Первая тема

Флейта

*rit.*

*dim.*

*a tempo*

*p*

50. В. Цыбин. Концертное аллегро для флейты и фортепиано *fis-moll*.  
Вторая тема

Score for the second theme of Concerto Allegro by V. Tsybin, for flute and piano in F minor. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the flute part starting with a *p grazioso* dynamic and the piano accompaniment with *sf* and *pp* dynamics. The second system continues the theme with *mf* and *p* dynamics in both parts.

51. Э. Денисов. Соната для флейты и фортепиано. I часть

Score for the first part of Sonata for flute and piano by E. Denisov. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The tempo is *Lento espressivo* with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The first system shows the flute part with *mp* and *mf* dynamics and the piano accompaniment with *p* and *p<sup>3</sup>* dynamics. The second system continues the theme with *p* and *ff* dynamics in the flute part and *f<sup>3</sup>* in the piano part. The third system shows the flute part with *p* and *ff* dynamics and the piano accompaniment with *fp* and *f<sup>3</sup>* dynamics.

52. Э. Денисов «Силуэты». I часть. Донна Анна<sup>320</sup>

The musical score is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a 5/8 time signature and includes markings for *ppp*, *5:4*, and *Ped.*. The second system continues with similar markings, including *pp poco esp.* and *Ped.*. The third system concludes with *ppp* and *Ped.* markings. The notation is dense and characteristic of modernist piano music, featuring complex rhythmic patterns and textures.

<sup>320</sup>Примеры 52–56 приведены по статье: Григорьева Г. В. «Силуэты» Э. Денисова в оттенках авангарда // Научный вестник Московский консерватории. 2020. № 1 (40). С. 68–73.

53. Э. Денисов. «Силуэты». II часть. Людмила

Grazioso e leggiato

Handwritten musical score for "Silhouettes" Part II, "Lyudmila" by Eduard Denisov. The score is written on a grand staff with five systems. It includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, *ff*, and *esp.*. Performance instructions include *poco rubato* and *Grazioso e leggiato*. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 14, and 18 are indicated. Some measures are enclosed in hand-drawn boxes.

54. Э. Денисов. «Силуэты». III часть. Лиза

3. 4.

5:4

*pp* *ppp* *leggiero* *pp* *ppp*

*Ped.* *Ped.*

*ppp* *ppp*

*Ped.* *Ped.*

5:4

*pp*

## 55. Э. Денисов. «Силуэты». IV часть. Лорелея

*Allegro*

**Piано I**

*pppp sempre, dolcissimo*

*Com Ped. ad lib.*

**Piано II**

*ppp sempre dolcissimo*

*Com Ped. ad lib.*

342.

\* Все мелкие ноты исполняются в свободном ритме и как можно более тихо. Штрихи (legato и staccato) и педаль избираются исполнителями.

## 56. Э. Денисов. «Силуэты». V часть. Мария

2.  
3.

5:4  
*pp dolce*  
*lasc. rit.*  
7 sp.

## 57. А. Пярт. Пары интервалов

Moderato

S  
A  
T  
B

10

58. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея» Пролог, рассказ Зеленой змеи (Сяо Цинь)<sup>321</sup>

x.q.

56

for the gift of hu-man-i-ty

mf

p

mf

(Xun)

59

p

mf

61

p

<sup>321</sup>Примеры 58-60 приведены по статье: Су Ялинь. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна / Су Ялинь, С. А. Мозгот // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13. № 2. С. 71 – 82.

59. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая Змея». Пролог. Рассказ Зеленой змеи (Сяо Цинь)

Xiao Qing

X.Q. *mp* *<mf* *p*

I am Xiao Qing a green grass snake the ser-vant of Ma-dame White Snake

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60. Чжоу Лун. Опера «Мадам Белая змея». Чжоу Лун. Мадам Белая Змея. I действие. Дуэт Мадам Уайт и Сюй Сянь

97

Xu Xian *p* *mp*

I know

(erhu)

*mf*

61. Чжоу Тянь. «Читая антологию китайских стихов династии Сун, я останавливаюсь, чтобы полюбоваться длиной и ясностью их названий» для чтеца, флейты, альты и арфы

Billy Collins

*Ad libitum (ca. 20")*

Narrator

$\frac{4}{4}$

It seems these poets have nothing  
up their ample sleeves  
they turn over so many cards so early,  
telling us before the first line  
whether it is wet or dry,  
night or day, the season the man is standing in,  
even how much he has had to drink.

62. Чжоу Тянь. «Читая антологию китайских стихов династии Сун, я останавливаюсь, чтобы полюбоваться длиной и ясностью их названий» для чтеца, флейты, альты и арфы

Musical score for item 62. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a fermata and a measure rest. The middle staff is the piano accompaniment in bass clef, marked *p cantabile*, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff is the piano accompaniment in treble clef, with a few notes and rests.

63. Чжоу Тянь. Концерт для флейты с оркестром. I часть

Musical score for item 63. It features five staves. The top two staves are for the flute, with dynamics *mf* and *p*, and articulations *div.* and *uniss.*. The bottom three staves are for the piano, with dynamics *mp* and *mf*, and articulations *cantabile, legato* and *espress.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

64. Чжоу Тянь. «Ирисы». I часть «Ирисы»

Musical score for item 64. It features two staves. The top staff is for the Flute, marked *mp espress. (in tempo)*, with a melodic line and a note above it stating *grace notes: all on the beat and always brisk*. The bottom staff is for the Piano, marked *f*, with a complex accompaniment of chords and arpeggios.

## 65. Чжоу Тянь. «Ирисы». II часть «Каприччио»

**Allegro scherzando** ♩ = 144

Flute

Piano

*f*

## 66. Чжоу Тянь. «Ирисы». III часть «Ариозо»

**Andante, tempo giusto** ♩ = 60

Flute

*p espress.*

Piano

*p steady, like a signal*

## 67. Чжоу Тянь. «Ирисы». IV часть «Токката»

**Vivace, with vigor and clarity** ♩ = 144-152

Flute

Piano

*f*