

На правах рукописи
УДК: 78.08

Цзян Вэйшань

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

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им.А. И. Герцена»

Мозгот Светлана Анатольевна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Карташова Татьяна Викторовна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры инструментов военных оркестров военного института (военных дирижеров) федерального государственного казенного военного образовательного учреждения высшего образования «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации **Понькина Антонина Михайловна**

Ведущая организация: государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградская государственная консерватория имени П. А. Серебрякова»

Защита состоится 27 мая 2026 года в 14 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000001235_Disser.pdf

Автореферат разослан «__» апреля 2026 года

Ученый секретарь
диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент



Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена неослабевающим интересом исполнителей к выразительным и техническим возможностям поперечной западноевропейской флейты, начавшимся с ее появления в Китае в XVII веке с приездом первых миссионеров¹, и продолжающимся по сей день. Сформировавшееся искусство игры на национальных флейтах – сяо, ди, а также 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-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 исследования 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 стилиевой системы; 3) постоянные перекрещивания между разными стилиевыми уровнями (индивидуальным стилем, стилем направления, национальным стилем, стилем эпохи)². Многомерность категории «стиль» в музыке также обуславливает проблему его критериев, в соответствии с которыми обосновывается правомерность художественно-творческого прочтения музыкального шедевра исполнителем.

В таком контексте встает вопрос о значимости музыканта-исполнителя, выступающего в функции носителя различных «...композиционно-технологических нормативов, обслуживающих разнообразные стилиевые “манеры”»³, либо в виде выразителя «культурно-исторической памяти,

¹Musical instruments. Beijing: Folk Music Publishing House, 2008. P. 287.

²Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 232–234.

³Климовицкий 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»⁴.

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. Скробкова, А. Н. Сохора, Е. А. Ручьевской, Л. П. Казанцевой и многих других ученых; в контексте полистилистических влияний анализируют музыку XX века Г. В. Григорьева, Т. С. Кюрегян, Р. Г. Шитикова, В. Н. Холопова. Поиск подходов к изучению стилевого синтеза в современной музыке отличает работы Н. А. Горюхиной, Т. В. Карташовой, О. А. Осипенко, А. М. Понькиной, О. В. Шмаковой и других исследователей.

В аспекте исследования стилевых проблем флейтового исполнительства важными видятся размышления по интерпретации барочной музыки С. Ганасси, С. Вирдунг, И. И. Кванца. Их развивают Н. А. Копчевский, Э. Бодки, А. Ньюман, Р. Донингтон, Н. Арнонкур, Я. Бали, Б. Кёйкен. В российском музыковедении – И. В. Вискова, В. П. Давыдова, А. Я. Карпьяк, И. А. Мутузкин, И. В. Стачинская, Ю. В. Шелудякова. Однако осмысление новых тенденций в развитии исполнительского искусства оставляет широкое поле для дальнейших научных разработок категории «стиль».

Современный вектор исследования категории стиль в китайской музыкальной науке представлен в музыкально-социологическом, музыкально-эстетическом и национально-этнографическом ключах, что отражают работы Тянь Цзиньнин, Тао Юйю, Цзэн Гуанчжэна, Ту Юйин, Ли Манью, Ду Ясюна, Фань Цзин, Ван Жуй. Проблемы развития искусства игры на флейте отражены в работах Ван Тан, Тан Ян, Фэн Гуанкая, 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 музыке Китая обозначена Ван Мохан. Вэнь Цин и Хуан Шуаем 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 века.

⁴ Климовицкий А. И. Слух композитора. Память культуры. СПб.: Н. И. Новиков, 2022. С. 82.

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, исполнительской деятельности и слушательского восприятия.
2. Обобщить теоретические исследования в музыковедении и смежных областях знаний с позиций 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.
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. Бернштейна, 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, А. М. Гальберштам, П. Н. Евтихиева, 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.

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, Сунь Дин, 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 века разных жанров – сольной, камерно-инструментальной, 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 флейтах; - 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/индивидуальный⁵ 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 стилизованных подсистем в исполнительской рефлексии актуализируется и объединяется различными типами мышления – конкретно-действенным, наглядно-образным, абстрактно-

⁵ Понятия «композиторский/авторский/индивидуальный стиль» используются в работе как синонимичные.

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 траверс-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 языках; обращением к апробированным методам изучения; обобщением результатов отечественных и зарубежных научных исследований, посвященных творчеству современных китайских композиторов и исполнителей; музыковедческим анализом произведений флейтового репертуара; результаты работы 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, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» (Краснодар, 2022, 2024). Основные положения опубликованы в 7 статьях; в том числе 4 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.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрывается актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг задач, характеризуются теоретико-методологическая база и методы, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновывается новизна и достоверность исследования, его теоретическая и практическая значимость, а также излагается структура диссертации.

Глава I. «Теоретические основы исследования категории “стиль” в музыкальной науке». § 1.1. «Ведущие направления исследования категории “стиль” в аспекте композиторской и исполнительской деятельности музыканта». Концепт «стиль» в современной гуманитарной науке является сложной, многосоставной категорией, характеризующей художественные объекты и виды творчества, по-разному отражаясь в искусстве⁶.

В работах Платона, Аристотеля, Г. Гегеля, И. Канта, Ф. Шеллинга, А. Ф. Лосева, Ю. Б. Борева, В. П. Шестакова подчеркивается непосредственная связь стиля с процессами мышления, наблюдения, рефлексии. В трудах античных философов изучается логика как показатель мышления, и выстраиваются критерии, которые станут основой последующей теории стиля в немецкой, а затем русской и советской гуманитарной науке.

Ю. Б. Борев развивает теорию систематической эстетики А. Ф. Лосева, изучая изменения художественного мышления в контексте исторического развития искусства и апробируя возможности герменевтики в качестве ведущего научного подхода.

Г. А. Орлов строит собственное понимание стиля в виде целостной, подвижной системы, которая менялась благодаря множественности контекстов мысли, вводимых при помощи различных метаязыков, при этом сохраняющую «...идентичность правил поведения – кодов сообщений – на обоих ее концах»⁷.

⁶Изначально понятие «стиль» (*греч. stylus*) появилось в Древней Греции. В переводе с греческого языка обозначало остроконечную палочку для письма на восковых дощечках, и 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.

⁷ Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. С. 36.

С наблюдениями европейских и американских ученых перекликаются размышления китайских эстетиков и музыкантов. Согласно теории Яо Сы, эстетическое ожидание ценителя музыкального исполнительства определяет степень его наслаждения, а также направление эстетического познания и понимания. Разница исходного когнитивного базиса, включающая эмоциональный и жизненный опыт, является главной причиной формирования у людей разного эстетического восприятия и понимания одного и того же произведения⁸.

Чжу Лиюань в свою очередь полагает, что реализация принципа «эстетического ожидания» базируется на знании культурного контекста произведения, фиксирующегося в биографических данных его автора, критических заметках, рецензиях, эпистолярной, что также важно и для музыканта-исполнителя⁹. Гао Фусяо в исследовании социокультурных процессов ожиданий и стиля развивает идеи американского музыковеда и социолога Л. Б. Мейера¹⁰. Таким образом, китайские ученые пытаются установить связь между индивидуально-личностными различиями и восприятием стиля.

Изучение стиля в позиции отражения *всеобщего* и *единичного* избирает ряд современных ученых при осмыслении эволюционных процессов в музыкальном искусстве – А. С. Канарский¹¹, О. А. Кривцун¹², Ю. Н. Рагс¹³. Н. А. Табунова считает закономерным при восприятии стиля «...разделение эстетической нормы на несколько норм», которые «... разветвляясь и отступая друг от друга, ... продолжают функционировать в плоскости единой эстетической функции, которая их объединяет»¹⁴.

Основой рабочих определений нашего исследования – «стиль эпохи», «национальный стиль», «стиль направления», «индивидуальный стиль композитора» стала понятийная база, сформулированная М. К. Михайловым с позиции соотношения *единичного* и *всеобщего*¹⁵. Стиль эпохи ученый классифицирует по наличию «...комплекса стилевых признаков, находящихся

⁸Приведено по: Чжу Лиюань. Введение в эстетику восприятия. Хэфэй: Образование Хэйфэй, 2004. С. 112–114.

⁹Там же. С. 202–203.

¹⁰Гао Фусяо. Ожидания и стили: исследование музыкальных эстетических идей Мейера. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2010. С. 206–212.

¹¹Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Киев: Просвіта, 2008. 216 с.

¹²Кривцун О. А. Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Человек. 2014. № 3. С. 4–65.

¹³Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху: квантитативные пути сближения. М.: РФФИ, 1996. 248 с.

¹⁴Табунова 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. С. 31.

¹⁵Подробнее: Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981.

между собой *в системной взаимосвязи*»¹⁶. «Вершинные явления представляют собой и как бы художественную конденсацию особенностей эпохи, и вместе с тем перерастая эти особенности не укладываются в них»¹⁷. Под национальным стилем ученым подразумевается «...система 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»¹⁸. Стиль направления понимается музыковедом в виде «...стилевой общности у ряда композиторов, объединяемых единством музыкально-эстетических принципов», причем важным музыковед считает, что «общность образно-содержательной сферы (часто также и жанровой) системы находит выражение в общности интонационно-стилевых признаков»¹⁹. Максимально полная характеристика индивидуального стиля, согласно наблюдениям ученого, требует учета всех жанров в творчестве композитора и всех его произведений²⁰. С композиторским стилем непосредственно связано понятие «исполнительский стиль». Изучение композиторского и исполнительского стилей сопряжено с индивидуально-личностным началом и его исследованием с позиции особенностей мышления и творчества. Методология изучения понятия «исполнительский стиль» продолжает развиваться в современной музыкальной науке.

§ 1.2. «Интерпретация как форма выражения рефлексии музыканта в исполнительской деятельности». Понятие «интерпретация» (с лат. *interpretation*) – разъяснение, истолкование музыкального текста, до сих пор остается одним из самых обсуждаемых и дискуссионных в музыкальной науке и в исполнительской практике. В то же время в современной музыкальной науке идет активная разработка понятия «рефлексия» (с лат. *reflexio* отражение) – размышление, полное сомнений, противоречий²¹. Ближе всего к пониманию исполнительской рефлексии подходит Г. М. Цыпин в работе «Психология творческой деятельности», подчеркивая, что некоторые творческие проблемы расшифровываются только «изнутри». В работе «Портреты советских пианистов» музыковед дает емкие характеристики эмоционально-

¹⁶Отсутствие такой системной взаимосвязи является критерием, согласно которому понятие «стиль эпохи» не может быть применено 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». Цит. приведена по: Михайлов М. К. Стиль в музыке. С. 221–222.

¹⁷Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 225.

¹⁸Там же.

¹⁹Там же. С. 208.

²⁰Там же. С. 203.

²¹Рефлексия // Словарь современных иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. С. 530.

психологического стиля В. В. Софроницкого, художественно-интеллектуального Г. Р. Гинзбурга, структурно-концептуального Я. И. Зака, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса и многих других исполнителей. Однако понятие «исполнительская рефлексия» ученым не вводится. В значительно большей степени понятие «рефлексия» связывается современными исследователями с творчеством композитора.

Г. П. Овсянкина вводит термин «композиторская рефлексия», подразумевая под ним «...особый вид самонаблюдения, размышления, который появляется в результате создания музыкального произведения и связан с различными аспектами его возникновения и с осмыслением законченного музыкального текста»²². Результатом композиторской рефлексии становится создание нового сочинения. Итог исполнительской рефлексии – уникальная интерпретация музыкального произведения.

А. В. Карпов, О. В. Филатова рассматривают рефлексии как системное образование психики, близкое по сложности феномену сознания. Ученые выделяют интеллектуальную, личностную, ситуационную, ретроспективную, перспективную и другие разновидности рефлексии²³. Множественные составляющие рефлексии раскрываются через процессы самоосознания, самонаблюдения, самоанализа, а также разнообразные копинг-стратегии музыканта-исполнителя в работах П. Н. Евтихиева, М. А. Степановой²⁴. А. М. Гальберштам, Т. В. Свитовой²⁵. В настоящем исследовании понятие «творческая рефлексия» изучается с позиции субъект-субъектных и субъект-объектных отношений, выраженных 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 или интерпретации музыкального произведения.

²²Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. СПб.: Союз художников, 2007. С. 130.

²³Карпов 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. псих. наук: 19.00.03. Ярославль, 2003. 28 с.

²⁴Евтихийев 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.

²⁵Гальберштам А. М. Взаимосвязь профессиональной рефлексии и эффективности музыкально-исполнительской деятельности студентов: автореф. дис. ...канд. псих. наук: 19.00.07. М., 2001; Свитова Т. В. Рефлексия как способ саморазвития музыканта-исполнителя // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 61. С. 458–463.

Л. П. Казанцева рассматривает *музыкально-исполнительскую интерпретацию* как *осуществляемый в звучании, рассчитанный на слушателя личностный диалог исполнителя и композитора, совмещающий воспроизведение и обновление композиторского опуса*²⁶. Также 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.

Среди работ, посвященных проблемам интерпретации репертуара для флейты, выделяются труды И. И. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversiere»²⁷; систематизация венгерского флейтиста Я. Бали «Руководство по орнаментам в стиле барокко для флейты/блокфлейты»²⁸ и книга профессора, руководителя секции старинной музыки в Королевской консерватории Брюсселя и Гааги Б. Кёйкена «Нотация – это не музыка. Размышления о старинной музыкальной практике и исполнении»²⁹. Основной посыл всех трех книг состоит в том, что результаты исследования нужно практиковать, технически и художественно осваивать, применять и интегрировать, в том числе и в собственное мышление, чувства, игру, дирижирование и преподавание, пока они не станут частью «родного языка»³⁰.

В российской психологической науке и физиологии рефлексия обусловлена *деятельностью*, что особенно актуально для музыканта-исполнителя. 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. В диссертации показывается, что описанная Н. А. Бернштейном фундаментальная форма управления двигательным процессом³¹ напрямую обусловлена процессами *конкретно-действенного, наглядно-образного, абстрактно-логического* и других видов мышления. Доказывается, что в процессе творческой рефлексии важным является не только адекватное осмысление и коррекция обратной связи, но и постановка новых задач.

²⁶Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни. Астрахань: АГК, 2004. С. 9–49.

²⁷Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.

²⁸Bali J. A Baroque Ornamentation Tutor for flute/recorder / Ed.:J. Nandori. Budapest: Edition Musica Budapest, 2005. 112 p.

²⁹Kuijken B. The Notation is Not the Music-Reflections on Early Music Practice and Performance. Indiana: Indiana University Press, 2013. P. 7.

³⁰Kuijken B. Ibid. P. 6.

³¹Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений: избранные психологические труды. М.: Модэк, 2004. С. 646–665.

Резюмируя, отметим, что стиль в интерпретации музыканта-исполнителя обусловлен *процессами мышления* – нахождением решений творческих задач на основе конкретных исполнительских действий, навыков образного и логического мышления. *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».

Термин «барокко» (*barocco*) переводится с ит. – морская раковина неправильной формы. В визуальных искусствах он ассоциировался с необычным, вычурным, неестественным. В музыке барочный стиль в нач. XVII – сер. XVIII века проявлялся, стремлением к разнообразию (лат. «*varietas*»)³². М. Н. Лобанова считает, что универсализм в эпохе барокко охватил жанры «порядка» и «свободы». В первом случае он фиксировался в правилах и предписаниях, свойственных каноническому церковному искусству. «Свободное» начало раскрывалось в процессах фантазийности, речитативности, театральности, проявляющейся в причудах, шутках, остроумной игре³³. Все отмеченные критерии стиля эпохи сохраняются в музыке для флейты.

Популярной разновидностью западноевропейской флейты в эпоху барокко стала блок-флейта, изготавливаемая из дерева и имеющая певучий, теплый тембр. Благодаря таким характеристикам звука для блок-флейты писались «вокальные» опусы – Ария *d-moll*, Прелюдия для блок-флейты *d-moll Z 773* Г. Пёрселла (1659–1695). Также немаловажным при исполнении музыкального произведения для флейты эпохи барокко является соответствующая *артикуляция*, зависящая от вокальной фразировки, что особенно типично для траверс-флейты. В сочинениях Ж. Оттетера (1674–1763) 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 моторные части, представляющие портретные зарисовки, например, в Courante «L'indifferente» («Безразличный»), Menuet Le Mignon («Миньон»), рондо «Le Plaignif» («Жалобщик») из Первой книги пьес для траверс-флейты с басом: Сюита № 3 *G-dur* op. 2/3. Подобные тенденции

³²Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. С. 43.

³³Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С. 179.

характерны и для флейтовых сочинений М. де ла Барра (1675–1745), М. Блаве (1700–1768).

Национальные стилевые особенности барочного репертуара для флейты представляют собой актуальное направление исследований. Л. В. Кириллина отмечает, что в эпоху барокко разница национальных стилей была принципиальным вопросом³⁴. Национальный стиль в наибольшей степени отражается в исполнении сонат для флейты И. С. Баха. В интерпретации трио, включающего Дж. Голуэя (флейта), С. Каннинхэм (виола да гамба), Ф. Молля (фортепиано) (1993) Соната для флейты и басса континуо *e-moll* звучит стилистически разнородно. I часть *Adagio ma non tanto e-moll* исполняется кантиленно, лирично, напоминая масштабные по форме барочные арии *lamento*. II часть *Allegro e-moll* – изящно и легко в традициях клавесинной музыки Куперена и Рамо. III часть *Andante G-dur* решена в жанре пасторали с имитацией при помощи штриха *pizzicato* лютневого звучания³⁵. В IV части *Allegro e-moll* акцентируется категория движения, напоминая в неостановимом беге шестнадцатых двухголосную фугу *e-moll* из цикла «Хорошо темперированный клавир» Баха. Интерпретация Дж. Голуэя показала творчество Баха как органичное обобщение развития всего предшествующего западноевропейского музыкального искусства.

Исполнение Сонаты V для флейты и басса континуо *e-moll* BWV 1034 инструментальным дуэтом У. Беннета (флейта) и Дж. Малколма (клавесин) (1978) отличается немецким «сумрачным» колоритом. Музыканты играют более спокойно, размеренно, воссоздавая влияние органного стиля в музыке, как своеобразного маркера многих инструментальных произведений И. С. Баха.

Примечательно проявление в современной исполнительской интерпретации стиля мангеймской школы (нем. *Mannheimer Schule*). Сочинения ее представителей – Я. Стамица и его сыновей – Карла и Антона, К. Каннабиха, Дж. Тоэски, И. Хольцбауэра, Г. Фоглера, И. Френцля вобрали в себя признаки четырех различных стилей. Барочные черты сочетаются с признаками стиля рококо, отчего в музыке сохранилось тяготение к орнаментике и декоративной театрализации пасторальных и мифологических сюжетов. Галантный стиль объединяется с приметами раннеклассического стиля. В диссертации характерные стилевые признаки мангеймской школы рассмотрены на примере Концерта для флейты с оркестром *G-dur* К. Стамица ор. 29, Квинтета для клавесина, флейты, скрипки, теорбы и виолончели *B-dur* и I части *Allegro moderato* Концерта для флейты и струнных *e-moll* И. Хольцбауэра.

³⁴Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке. М.: Классика–XXI века, 2014. Ч. 2. С. 124.

³⁵Обращение к тембру лютни оправдано историческими параллелями, говорящими о том, что сложная полифония и имитационный контрапункт, столь характерные для музыки И. С. Баха, имеют свои корни в лютневой музыке в XVI–XVII веков. Там же сложился и жанр фантазии, востребованный в творчестве композитора.

§ 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 года³⁶. Известная доля рациональности и ориентация на идеальные либо уже созданные образцы – неоспоримые приметы классицистского мышления³⁷.

В интерпретации М. Ларьё Концертной симфонии для флейты, двух валторн, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, Hob I:D13 Й. Гайдна флейтист показал сложности исполнения музыки Гайдна, связанные с театральностью и тенденцией к индивидуализации тематизма при помощи речевых форм общения. В. В. Протопопов отмечает: «Мелодические обороты ...инструментальных речитативов очень близки действительным вокальным речитативам из кантат, ораторий и опер XVIII века. ... Речитативы в виде размышления или скорбного *lamento* ...встречаются в квартетных *Adagii* Гайдна»³⁸. Сложности исполнения музыки Гайдна обусловлены не только воссозданием универсальных приемов стиля эпохи, но и нахождением музыкантом в воображении прототипов реальной ситуации, сценки или сюжета, которым могла бы соответствовать музыка композитора. Представляется, что формирование «персонажного» тематизма³⁹ началось именно в инструментальной музыке Гайдна – в Двенадцати менуэтах для флейты, 2-х скрипок, 2-х валторн и басса континуо Hob IX: 4, Двенадцати ноктюрнах (пьес) для 2-х флейт и 2-х валторн ре мажор Hob II:D5, Дивертисментах для флейты, скрипки и виолончели Hob IV: 6–11.

Игровая логика, прослеживающаяся в драматургии произведений В. Моцарта, передается в интерпретации английского флейтиста У. Беннета и Английского камерного оркестра Концерта для флейты и арфы с оркестром *C-dur* К. 299. Исполнение отличается вниманием к деталям текста и тщательной мотивной работой, свойственной композиторской технике Моцарта. Музыканты выбирают «легкий»⁴⁰ способ исполнения, характеризующийся четким,

³⁶Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке. М.: Классика–XXI века, 2014. Ч. 2. С. 5.

³⁷Там же.

³⁸Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М.: Музыка, 1970. С. 237–238.

³⁹Под 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». 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.

⁴⁰Классификация признаков исполнения «легким», «средним», «тяжелым» способом приведена М. Р. Черной. Важным отличительным признаком названных способов исполнения является «...отношение исполнителя к прочтению ритмической продолжительности нот, а не

раздельным интонированием мотивов и утрированием ритмического остова темы в фигурах пунктирного ритма. Сопоставление комического и драматического – характерный признак стиля композитора – был тонко прочувствован и передан Беннетом. В то же время проекция драматического начала на лирические высказывания в Каденции⁴¹ 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 Моцарта Дж. Голуэем и Берлинским филармоническим оркестром под управлением Г. фон Караяна были использованы Каденции К. Рейнеке, знатока стиля Моцарта, что определило совершенство и безупречность звукового образа Концерта Моцарта в духе эпохи.

Исполнение Серенады для флейты, скрипки, альты *D-dur* op. 25 (1801) Л. ван Бетховена Дж. Голуэем и швейцарским флейтистом П.-Л. Графом разнится в преподнесении одного из стилевых признаков творчества композитора – масштабирования формы, выражающегося в повторности ее частей и образовании двойных конструкций. Дж. Голуэй передает ощущение архитектуры, внимательно воспроизводя *decrecendo*. В исполнении П.-Л. Графа ощущение масштабности композиции раскрывается фразировкой. Тем самым П.-Л. Графом выявляются композиционные функции артикуляции, свойственные стилю эпохи.

В романтическом ключе представлена интерпретация сонаты К. Рейнеке «Ундина» Дж. Голуэем. Флейтист толкует музыкальное развитие в соответствии с сюжетом популярной в Европе легенды о дочери морского царя, стремящейся познать земную любовь и получить бессмертную душу. Потерпев фиаско, девушка мстит, убивая рыцаря. Речевое и песенное интонирование Дж. Голуэйя обогащает народную жанровость и образы рыцарской героики в сонате, акцентируя человеческую ипостась ундины. Э. Паю играет сонату вне взаимосвязи с сюжетом, более сухо и строго, усиливая пространственные параметры «ближе – дальше» путем изменения динамики в ведущих темах. В таком прочтении музыкальный пейзаж превращается в объективное живописание природы, приближаясь к импрессионистическому стилю.

Подводя итоги, отметим, что тенденции к театрализации исполнительского процесса свойственны Дж. Голуэю, С. Престону, У. Беннету, П.-Л. Графу. Тенденции к индивидуализации исполнительского творчества наблюдаются у М. Ларьё, Э. Паю, Ф. Вестера, Ф. Бернольда.

динамики». Черная М. Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1994. С. 19.

⁴¹Моцарт не оставил Каденции к этому Концерту. Композитор в каждой части знаком ферматы обозначил место каденции солиста. Многие исполнители обращаются к Каденциям, написанным К. Рейнеке, либо исполняют собственные каденции, как У. Беннет.

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». Начало XX века с изобретением новых технологий и реконструкции флейты Т. Бёмом поставило перед музыкантами сложные задачи.

Фигура К. Дебюсси является знаковой в запечатлении *сферы мифологических образов*, раскрытии *тем античности и стилизованной архаики*. В интерпретации американского флейтиста П. Брука и «Ансамбля де Невё» Сонаты для флейты, альты и арфы (L. 137) (1915) центральным элементом становится музыкальная интонация, лишенная окрашенности субъективными эмоциями в духе импрессионизма. В исполнении тайваньского ансамбля «Формоза Трио» и флейтистки Пей-Сан Чиу (*Pei-San Chiu*) музыкантами выбрана опора на интонации, действующие в масштабе творчества Дебюсси. Это позволяет провести интонационно-смысловые параллели с другими сочинениями мастера – «Послеполуденным отдыхом Фавна» и «Сиринкс» в I части; «Прерванной серенадой», пьесами «Я тамбурина слышал звон», «Остров радости» и сценой у фонтана II действия оперы «Пеллеас и Мелизанда» во II части сонаты; характерной игрой ладотонального колорита в III. Таким образом, стиль импрессионизма был воплощен «Формоза Трио» через узнаваемые детали индивидуального стиля композитора – его ведущего представителя.

Флейта сохраняет свои функции в воссоздании *окружающего пейзажа* в творчестве П. Хиндемита, О. Мессиаана, Э. Денисова, А. Пярта и передачи *пространственности окружающей среды* в концерте для бамбуковой флейты «Печаль в пустынных горах» Го Вэньцина, сочинении «Пустыня» Ян Цина, концерте «Флейта и барабан на закате» Тан Мицзы, «Пассакалье: тайна ветра и птиц» Тан Дуна, в камерно-инструментальном ансамбле «Мост, ведущий вдаль» Чжан Чуань Хао, в сочинении для камерного оркестра «Дворец девяти совершенств» Чжоу Тяня, зарисовке японского композитора Митио Мияги «Весеннее море». *Неоимпрессионистская эстетика* определяет сонорные звучания флейты, создающиеся благодаря флажолетной технике, вибрато, микрохроматике, шумовым эффектам и приемам, связанным с имитированием звучания других инструментов.

Острее происходит размежевание между вокальным интонированием и речевой драматической декламацией, повсеместно присутствующей в музыке XX века в виде *лирических монологов-излияний, размышлений*. Контраст *речевого* и *вокального* интонирования помогает российской флейтистке С. Виланд подчеркнуть специфику главных тем в Концертном аллегро для флейты и фортепиано № 3 *fis-moll* В. Цыбина, драматическую выразительность темы-серии первой части Сонаты для флейты и фортепиано Э. Денисова.

Стремление к воплощению «персонажного» тематизма и драматургии игры в музыке для флейты реализуется в алеаторической концепции «Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных Э. Денисова, в которой российский флейтист Д. Денисов выражает свое видение донны Анны, Людмилы, Лизы, Лорелеи, Марии. В дальнейшем эти стремления реализуются в различных формах *инструментального театра*, представленных, например, в серии флейтовых концертов «Одинокое шоу», посвященных эволюции китайской флейты и музыкальном проекте «Десять Джуи Джу» У Чжэнью для флейты-соло.

Неоимпрессионистические тенденции, склонность к фонизму нашли новое раскрытие в теме «экзотики», выраженной в интересе исполнителей к *различным этническим культурам*, что типично для флейтовых сочинений И. Стравинского, М. Равеля, Э. Вилла-Лобоса и современных китайских композиторов. В пьесе Хуан Хуэя «Солнце светит на Тянь-Шань» в основу развития положен мотив 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, мэньди, цюйди, банди, сюнь, мантун, тибетская флейта и других) раскрывают в своей музыке многие китайские композиторы.

Значительно обогащается репертуар флейтовой музыки во второй половине XX века с включением средств *электроакустической* музыки. В них композиторами осваиваются образы *технократической и наукоемкой цивилизации*: «Робот для друга» для флейты с или без фиксированного медиа Райана Картера (Ryan Carter), «Филогения» для флейты и электроники Дженифер Бернанд Мерковиц (Jenifer Bernard Merkwowitz), «Поведение» Мирто Коркокиу и Апостолоса Луфопулоса (Mirto Korkokiou and Apostolos Louforoulos), «Антарктика» для флейты и электронной партитуры Элизабет Браун (Elizabeth Brown). Примечательно раскрытие религиозной тематики средствами новой сонорикой в опусах «В облаке света» для альтовой флейты и электроники Майкла Крайна (Michael Cryne), «Птица над Иерусалимом» для флейты и электроники Рут Шонталь (Ruth Schonthal). Новые философские темы и образы обуславливают поиск современными композиторами и исполнителями различных когнитивных стратегий в раскрытии инновационных научных идей и непознанных сфер человеческого бытия в музыке.

§ 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 – стилистической множественности и стремления к сближению стилей. Диффузность стиливых средств характеризует творчество современных

китайских композиторов, проживающих за рубежом – Тан Дуна, Чжоу Луна, Чжоу Тяня, Чэнь И, Чэнь Цигана.

Тембр китайской флейты входит в художественную концепцию музыкальных произведений китайских композиторов в качестве инструментального аналога человеческого голоса, нередко выполняя *функции «персонажного» тематизма*. В опере Чжоу Луна «Мадам Белая змея» (2010) композитор вводит китайскую флейту сюнь (хун 埙) в функции маркера образа человека, противопоставляя стилизованный национальный музыкальный материал экспрессионистическим средствам выражения образов фантастической сферы. Национальный стиль в таком преломлении сопоставляется с другими стилями: экспрессионизмом, импрессионизмом, – и рассматривается музыкантом как *технический прием для воплощения концепции оперы и показа сложных философских категорий и образов-символов*.

Толкование тембра флейты в качестве *аналога человеческого голоса* в музыке сохраняет в своем творчестве и Чжоу Тянь в сочинениях «Путешествие» (2016), вокальном цикле «Читая антологию китайских стихов династии Сун, я останавливаюсь, чтобы полюбоваться длиной и ясностью их названий» для чтеца, флейты, альты и арфы (2008). Китайский стиль воссоздается при помощи импрессионистической звукописи, вниманию к монофоническому развитию мелодических линий. В таком контексте национальный стиль применяется Чжоу Тянем как *художественный метод*, репрезентирующий традицию особого эстетического видения действительности. В Концерте для флейты с оркестром (2022) Чжоу Тяня прием *аллюзии на стиль становится лексемой музыкального дискурса*.

Концептуализация процесса сочинения отличает работы Чэнь И и ее опус «Ци»; произведение Тан Дуна «Пассакалия: секрет ветра и птиц»; Концерт для флейты с оркестром «Линия света» Чэнь Цигана. Укорененность композиторов в другой языковой и художественной культуре определяет толкование ими национального стиля как специфического метода композиции (Чжоу Лун); художественного метода, репрезентирующего традицию особого эстетического видения действительности (Чжоу Тянь), усиливая их включением медитативной и пространственной драматургии в качестве опознаваемых культурных «кодов».

Национальный стиль рассматривается современными китайскими композиторами в качестве *самостоятельного художественно-композиционного феномена, равного по значению 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, Гари Страутсоса (Gary Stroutsos) «Спокойная луна» для

флейты и магнитофонной ленты, Дэвида Ланца (David Lanz) «Созерцание» («Contemplation») для флейты, фортепиано, медиа и многие другие сочинения.

Представленные формы интерпретации стиля ставят перед исполнителями, слушателями и музыкальной наукой проблемы развития слухового тезауруса и творческого мышления для осознания новых когнитивных стратегий композиторов. Другим аспектом проблемы становится понимание музыки слушателем в условиях расширяющейся темброво-акустической базы творчества композиторов и обновления звучащей музыкальной среды.

В **Заключении** сделаны обобщения и выводы. Категория «стиль» в современных научных исследованиях представлена как масштабная и сложно функционирующая система, обладающая множеством разноуровневых подсистем. При этом стадиальность, 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.

Творческая рефлексия музыканта как рационально организованный мыслительный процесс, направленный на понимание и отражение себя в мире, обусловлен не только осмыслением 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 творческой рефлексии, связанной с категорией «стиль», обусловлены «множественностью» его существования, что прослеживается в синхронном и диахронном ключах.

Так, в интерпретации барочной музыки и сочинений представителей мангеймской школы многие исполнители выбирают один из наиболее характерных параметров, раскрывающих стиль эпохи. О. Худяков, С. Коолен, Х. Рейн, Ф. Аллен-Дюпре делают центральным элементом исполнительского стиля исследование *речевой (риторической) природы интонирования* и по-своему раскрывают ее в интерпретациях на траверс-флейте произведений Г. Пёрселла, Ж.-Б. Люлли, Ж. Оттетера, М. де ла Барра, М. Блаве. Б. Кёйкен, наоборот, увлечен передачей в музыке композиторов барокко *пластической моторности*, Дж. Голуэй, У. Беннет и Ж.-П. Рампаль выбирают различные воплощения *национального стиля* как отличительного признака барочной эпохи и творчества мангеймцев. Воссоздание в музыке для флейты специфики *инструментального интонирования*, свойственного другим инструментам барочной эпохи (органа, скрипки), типично для исполнения М. Петри, В. Хазельзета, Д. Либ.

Особенности интерпретации известных флейтистов определили их принадлежность к трем типам исполнительского стиля. *Академический, строгий* – демонстрируется творчеством С. Коолен, О. Худякова, Х. Рейна, Ф. Аллен-Дюпре, М. Петри, Д. Либ. *Театрально-сценический, свободный* – характерен для исполнения Б. Кёйкена, У. Беннета, В. Хазельзета, Ж.-П. Рампаля. *Смешанный* – очерчивается интерпретациями Дж. Голуэя, склонного к необычным театральным эффектам при очень бережном и щепетильном подходе к музыкальному тексту. Предложенная систематизация условна, но намеченное направление размежевания исполнительских стилей современных флейтистов представляется перспективным в плане углубления темы диссертации.

Процессы театрализации и индивидуализации в интерпретации классикоромантического 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.

Театральность и стремление к индивидуализации тематизма при помощи воссоздания в исполнении элементов речевых форм общения – монолога и диалога свойственна французскому флейтисту М. Ларьё в интерпретации сочинений Й. Гайдна. Театрально-игровые черты, ведущие в индивидуальном стиле Моцарта, тонко передает У. Беннет; Дж. Голуэй и швейцарский флейтист П.-Л. Граф по-своему толкуют процессы масштабирования формы, присущие индивидуальному стилю Л. ван Бетховена. Стиль эпохи закрепляется исполнителями через параметры индивидуального стиля ее известных представителей.

В произведениях романтиков углубляются и расширяются средства характеристики человека. Происходит это благодаря индивидуализации манеры исполнения, артикуляции, комплексу штрихов, персонификации тембра музыкального инструмента, уподобляющегося голосу души героя, ищущего свое место в природе, что определяет главенство не только речевой, но и камерной романсовой интонации в интерпретациях С. Престона, Ф. Бернольда, Ф. Вестера. Процессы театрализации и индивидуализации средств музыкального высказывания взаимопроникают друг в друга, что удается воплотить исполнителям. Специфика взаимодействия этих двух сфер в музыке видится малоисследованной областью в современной музыкальной науке.

Ведущие формы работы со стилем в музыке XX века обусловлены тенденциями стилевой множественности и стилевого синтеза, типичными для разработки мифологических образов, тем античности, старины (архаики); в воссоздании реального и виртуального пейзажей (пространственности), при отражении 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 воплощают российские флейтисты – О. и С. Виланд, Д. Денисов.

В музыке для флейты продолжает разрабатываться: тема восточной «экзотики», детализированная локальными разновидностями этнических стилей; сферы виртуозной концертности и неостановимого моторного движения. Новыми в музыке для флейты становятся образы технократической и наукоёмкой цивилизации, религии.

Живописание реальных и виртуальных пейзажей в неоимпрессионистической манере с характерными приметами национального стиля свойственно сочинениям китайских композиторов, владеющих как китайской, так и западноевропейской флейтой – Брайта Шенга, Го Вэньцзина, Дай Я, Ма Йонга, Тан Дуна, Тан Мицзы, У Чжэнью, Чжоу Луна, Чэнь И, Чэнь Цигана, Чжоу Тяня и других. Тенденции к концептуализации процесса сочинения наблюдаются у всех современных китайских композиторов, долгое время проживающих вне материкового Китая. В большинстве сочинений национальный стиль предстает в качестве *самостоятельного художественно-композиционного феномена, равного по значению западноевропейским стилям*, что, вероятно, обусловлено оторванностью от Родины и процессами постоянного моделирования и масштабирования ее виртуального образа в музыкальном творчестве.

**Список работ, опубликованных автором по теме диссертации
(общий объем – 3,1 п.л., из них авторских 2,7 п.л.)**

***Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК
при Министерстве науки и высшего образования РФ:***

1) 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. (0,6 п.л./0,4 п.л.)

2) 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. (0,4 п.л.)

3) 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. (0,4 п.л.)

4) Цзян Вэйшань. Стиль в творчестве современных китайских композиторов / Цзян Вэйшань // **Дом Бурганова. Пространство культуры.** – 2025. – Т. 21. – № 4. – С. 153 – 162. (0,6 п.л.)

Статьи в других научных изданиях:

5) 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. 236–240. (0,3 п.л./ 0,2 п.л.)

6) Цзян Вэйшань. Пространственность в искусстве как форма выражения архетипического начала в национальном менталитете / С. А. Мозгот, Цзян Вэйшань, Хао Вэньтин // **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. (0,4 п.л. / 0,3 п.л.)

7) Цзян Вэйшань. Проблемы интерпретации цикла К. Дебюсси «Детский уголок»: стиливой 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. (0,4 п.л.)