

ВВЕДЕНИЕ

Часть музыкальной культуры и искусства Китая ориентирована на западные традиции. Немаловажную роль в этом играло распространение европейского инструментария. Кларнет появился в Китае во второй половине XVIII века, когда в Западной Европе репертуар для него только формировался. В исторической перспективе кларнет представлял от складывающихся и бытующих западноевропейских стилей и оказался проводником западных влияний на Востоке.

Более чем двухсотлетнее функционирование инструмента в Китае сопровождалось расширением любительского и профессионального исполнительства, становлением системы образования, закономерным вызреванием композиторского творчества. Во второй половине XX — начале XXI веков для кларнета в Китае возник целый массив произведений в различных жанрах.

В учебном пособии представлены опубликованные и рукописные партитуры, сольные пьесы композиторов КНР 1950–2010-х годов (Приложение 1)¹. Важными источниками явились мелодические цитаты китайского фольклора (большинство — в цифровой версии), включенные в произведения, интервью Чжана Мини с деятелями китайской музыкальной культуры Тао Чуньсяо, Цин Лицзюнем, Чжан Чжао, Бай Те, Ху Бицзином и итальянским композитором Джузеппе Рикоттой (Приложение 2). Привлечены их автобиографические, мемуарные материалы, большой объем периодики, видео- и аудиозаписи в исполнении ведущих китайских кларнетистов.

Стиль произведений построен на принципах диалога китайской национальной и западноевропейской академической традиций. В данном издании термин *стиль*, отличающийся многозначностью и многоуровневостью определений, используется в достаточно конкретном, узком,

¹ В приложении 1 имена композиторов и названия произведений для кларнета представлены в оригинальной версии на китайском языке с переводом на русский язык.

можно сказать, прикладном смысле. Он связан с обозначением компонентов (элементов) музыкальной выразительности и авторских приемов их синтеза.

В музыкознании КНР процесс взаимодействия обозначенных традиций определен понятием национализации (民族化) — аналога композиторского фольклоризма/неофольклоризма². В 1950–1970-х годах авторами первых произведений для кларнета в национальном стиле выступили композиторы-исполнители и педагоги Чжан У, Синь Хугуан, Ван Янь, Сян Чжэньлун, Чжан Ягуан, Цзян Хунбинь, Мэн Чжаося. Своими пьесами они начали пополнять китайский концертный и учебный репертуар. Зрелость национального стиля пришлось на 1980–2000-е годы и была связана с творчеством композиторов-профессионалов. Среди них Ху Бицзин, Чэнь Циган, Ван Цзяньминь, Хуан Аньлун, Чжан Чжао, Хэ Сюньтянь, Ян Лицин, Цин Лицзюнь, Бянь Юнчжу, Ян Гуан, У На. Прежние первые скромные достижения в освоении европейского инструмента сменились всесторонним раскрытием его исполнительских возможностей. В музыку для кларнета интенсивно вводились китайские национальные традиции. Ряд миниатюр для кларнета и фортепиано был дополнен крупными одночастными и циклическими произведениями, в том числе и в жанре концерта с оркестром.

В результате пройденного пути развития произведения китайских композиторов для кларнета стоят на уровне современных мировых достижений. Они обладают яркостью образного содержания, раскрывают богатые выразительные, технические возможности инструмента, что активизирует интерес исполнителей и педагогов. Однако научные представления об образно-стилевой и жанровой системе, о драматургии и композиции произведений для кларнета КНР только оформляются. В научной литературе сфера произведений для кларнета не координировалась с общими процессами китайской профессиональной музыки. Также эта область творчества до сих пор не стала и объектом специализированного анализа. Не изучались, не систематизировались национальные прообразы, уникальные в европеизированном авторском контексте произведений. Все это определяет *актуальность* темы данного учебного пособия.

При значительном объеме сведений о творцах и о конкретных опусах, стилевая сторона произведений раскрыта недостаточно. Однако современная китайская и российская музыковедческая мысль предлагает характеристики профессиональной музыки КНР, китайского кларнетного

² Понятие *национализация* в современном музыкознании КНР [116; 113] обозначает процессы аккумуляции китайской национальной традиции, в ее философско-мировоззренческих, жанрово-стилевых формах, идущие в профессиональной музыке страны.

искусства, специфики национальной музыкальной традиции, а также разработку проблематики национального стиля в музыке, что рассмотрим ниже.

Общая характеристика *эволюции китайской профессиональной музыки*, особенностей отдельных периодов ее развития в XX–XXI веках создана такими исследователями, как Ван Юйхэ [114], Лян Маочунь, Мин Янь [131], Цзюй Цихун [145]. Важный ракурс развития национальной китайской композиторской музыки в условиях западных влияний представлен в трудах Ли Ши [124], Лю Синьсинь и Лю Сюэцин [125], Лян Хэ, Тао Ябина, Чэнь Цигана, И. А. Чжен. К вопросам становления отдельных сфер и жанров обратились Бянь Мэн, Го Хао, А. В. Данилова.

Развитие *китайского кларнетного искусства*, традиции концертного исполнительства КНР отражены в трудах Бай Те, Ло Чжихуэя, Фу Цяна, Хоу Чанчжи, Чжао Юя. Особенности школы кларнета в Китае, исполнительским техникам в их соотношении с западными традициями уделили внимание Ди Сяоянь, Ли Хуашань, Цзинь Сюэци, Цин Лицзюнь и Хуо Янь, Чжан Цзяфэн, Чжао Ханьцин, Фу Цян, Чжао Юй. Проблемы преподавания кларнета в Китае развивали Ван Биньцин, Сян Чжэньлун, Хань Гохуан. О выдающихся деятелях-кларнетистах опубликовали работы Син Сюэчжи, Тао Чуньсяо, Хоу Чанчжи, М. Р. Черная.

К проблеме *национализации, как специфического диалога Востока и Запада*, обратились в своих трудах Чэнь Циган [222], Дай Юй, Дун Шухань, Лу Шэнсинь, Лянь Ицэнь, Му Цюаньчжи, Синь Син, Хуан Пин. На примере фортепианного творчества и исполнительства проблемы стилевых взаимодействий развивали Ван Шиин, авторы сборника статей «Творчество для фортепиано и китайская народная музыка» под редакцией У Янь [137], Хэ Сиюань и Хэ Сиксиан [142], Сунь Я, Ли Юнь, У На, Чэнь Шуюнь, Чжан Футун. В концептуальном и стилевом ракурсах вопросы претворения устных традиций Востока в композиторских произведениях освещены российскими учеными Г. В. Абдуллиной, С. А. Айзенштадтом, П. В. Гайдай, Г. В. Григорьевой и М. С. Высоцкой, В. Н. Холоповой. Социокультурные условия западных влияний через российские аккультурации обрисованы Цзо Чжэньгуанем. Процесс национализации в кларнетном композиторском творчестве, приемы введения фольклорных прообразов в произведения исследовали Го Хуа, Лю Ян, анализ отдельных кларнетных произведений осуществили Ма Ни, Си Вэйлун, У Чжитао, Чжан Жэньфу, Чэнь Чжиинь.

Значимы труды методологического уровня по вопросам взаимодействия российского музыкознания и востоковедения [102]. Значителен вклад российских ученых Б. В. Асафьева, Р. И. Грубера, Г. М. Шнеер-

сона [101] в исследовании древних музыкальных культур Востока. Важны труды В. Дж. Конен о неевропейских влияниях в музыке, Н. Г. Шахназаровой, А. С. Алпатовой [159], М. Н. Дрожжиной, М. Ю. Дубровской, В. Н. Юнусовой — о современных композиторских школах бывшего СССР и современных школах стран Юго-Восточной Азии [103]. Столь же значимы исследования *национального стиля*. Его понятие получило многоплановую трактовку в музыковедении Китая [39; 41] и России. В трудах Г. И. Грушко, М. К. Михайлова [46], Е. В. Назайкинскогo [49], Н. Ф. Тихомировой содержатся его основные определения. Изучение вопроса исторического развития национального стиля предложен С. В. Тышко, цикличность взаимодействия народно-национального и профессионального начал прослежена в трудах Н. А. Горюхиной [19].

Изучение *китайской национальной музыкальной традиции*, ее регионально-этнического, жанрового, ладового, темброво-ритмического своеобразия предприняли Ли Люлин [122], Ху Сяомань [141], Цзинь Тиехонг [144], Ци И [146], Чу Ли [155], Лю Илунь, С. Туваанжав, Чан Лиин.

Таким образом, учебное пособие позволит выявить принципы формирования национально-стилевой специфики китайских кларнетных произведений различных периодов. На каждом этапе выявлены корреляции творчества для кларнета с процессом развития китайской профессиональной музыки как значимого контекстного явления. Обобщены принципы интеграции китайского национального начала и комплекса западноевропейских композиционных норм, а также существенные признаки национального стиля в каждом из периодов развития музыки для кларнета.

ГЛАВА 1

ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ КЛАРНЕТНОГО ИСКУССТВА КНР

Становление китайского кларнетного искусства проходило в условиях действия определенных предпосылок и факторов социокультурного плана. Основопологающим было значение как первоначального функционирования, исполнительства и образования на инструменте, так и общестилевых тенденций китайской профессиональной музыки XX–XXI веков. Все это оказало комплексное влияние на развитие творчества композиторов КНР для кларнета. В задачи главы входит освещение социокультурных и музыкально-стилевых условий формирования кларнетного композиторского творчества.

1.1. Функционирование кларнета в Китае

Раздел посвящен поэтапному распространению кларнета в Китае: от **процессов** первоначального развития инструмента до функционирования исполнительства и образования в наши дни, что изучалось в трудах Ло Чжихуэя [40], Чжао Юя [95], Янь Цзянань [107].

Период первичного развития охватывает более чем двести лет [82]. *Начало становления* кларнетной культуры в Китае относят к 7 году правления императора Цяньлун династии Цин (1742) [157]. Немногие исторические сведения, например, картины придворных художников того времени [132; 136], свидетельствуют о приобретении популярных в Европе оркестровых инструментов, среди которых был и кларнет, и о желании императора обучаться и обучать своих придворных у европейских учителей игре на нем. Кларнет бытовал тогда как экзотический инструмент. Его распространение в целом проходило в общем

русле привлечения маньчжурами иностранных миссионеров и иностранных вооруженных сил, в том числе европейских, для борьбы с китайскими патриотами.

Проповеднические ордена, в частности, орден иезуитов, расширяли и активизировали миссионерскую деятельность в Китае еще с конца XVI века [36], а в XVIII веке установили постоянные дипломатические, научные и культурные связи с Китаем. Положительной тенденцией деятельности европейцев стало создание при дворе Цяньлуна небольшого европейского оркестра, которым руководили немецкие миссионеры Флореан Бар (Florian Bahr) и Жан Вальтер (Jean Walter). Инструменты настолько пришлись по вкусу императору, что китайские мастера копировали их в соответствии с образцами. Резонанс этих тенденций в китайском обществе был невелик, так как межкультурные связи с Европой осуществлялись в основном через императорский двор. Только император, его приближенные и небольшое количество придворных музыкантов понимали назначение, возможности и красоту звучания кларнета.

Однако вслед за периодом первоначального успешного приобщения к европейскому инструментарию в конце XVIII века последовал спад. Завоевав весь Китай, маньчжуры начали проводить политику насильственной внешней изоляции [70, с. 36–37]. Приостановление внешних связей привело к сокращению сферы влияния европейской культуры в Китае. Так, преемники Цяньлуна не были заинтересованы в дальнейшем освоении европейских инструментов, и распространение кларнета, развитие игры на нем были сильно ограничены упомянутой политикой «закрытия» империи от «заморских варваров» [177].

Новый этап развития кларнета наступил в середине XIX века, вместе с началом современной истории Китая и первой Опиумной войны [208]. Европейские страны во главе с Великобританией вели военные действия на территории Китая против династии Цин. Европейский военный быт предполагал развитие духовой оркестровой культуры, благодаря чему из воинской среды инструменты, в том числе и кларнет, попали в народную китайскую среду, звучали в музыкальном сопровождении различных европейских церемоний, праздников. Изготавливаемый поначалу из черного дерева (на современном этапе — из композитных материалов эбонита, углепластика), кларнет имел вид «черной трубки» (黑管), что дало ему название, используемое в Китае и поныне.

На рубеже XIX–XX веков в Китае стало дислоцироваться еще больше иностранных европейских войск вместе с их оркестрами. Обобщение опыта неудачных военных действий после провала обеих Опиумных войн (1840–1842 и 1856–1860) [170] привело к изучению и внедрению

правительством Цин передовых европейских технологий, достижений культуры. Инфраструктура китайских войск была преобразована по примеру европейских. Результатом этих процессов было формирование собственных военных оркестров в Китае, что обусловило и увеличение количества оркестровых инструментов. В 1903 году в Тяньцзине по распоряжению правительства Цин были организованы военно-музыкальные учебные классы. Игре на инструментах там могли обучаться и простые люди. С тех пор в Китае преподавание кларнета получило более широкое развитие.

Британский дипломат и дирижер-дилетант Роберт Харт (1835–1911) в начале XX века приложил большие усилия к формированию оркестров европейского типа в Китае [139]. Наряду с другими европейскими учителями, он обучил большое количество китайских музыкантов, организовав оркестры в Пекине, Тяньцзине, Шанхае, Гуандуне, Харбине. В составе «Оркестра Харта» приобрел известность один из первых выдающихся кларнетистов страны Му Чжицин [196]. В результате в Китае появился *европейский оркестр* со стандартными для партии кларнета оркестровыми функциями мелодического и аккомпанирующего плана [85].

Развитие этого периода завершилось закреплением данных тенденций. С открытием на рубеже XIX–XX веков Китайско-Восточной железной дороги в Харбине стало проживать много русских, которые привнесли на китайскую почву лучшие традиции европейского домашнего музицирования и музыкального профессионального концертного исполнительства. В 1908 году русские основали симфонический оркестр Китайско-Восточной железнодородной администрации, который стал первым в Китае симфоническим оркестром. Под названием Дальневосточного симфонического оркестра коллектив в прошлом привлек большое количество зрителей, и его известность и слава росли. (Сегодня он существует под именем Харбинского симфонического оркестра [214].) Распространению кларнета способствовала преподавательская деятельность кларнетистов-оркестрантов Му Чжицина, Чжао Куньхоу и др. [77, с. 84–85]. Таким образом, на Северо-Востоке Китая появилось первоначальное кларнетное исполнительство и образование — явления сопутствующие и взаимосвязанные в истории музыкальной культуры не только этого времени.

Следующий этап развития пришелся на 1920–1940-е годы. Процесс развития не отличался единством тенденций вследствие сложной военно-политической обстановки. Тем не менее это время ознаменовано началом профессионального образования кларнетистов и более широким приобщением к игре на инструменте музыкантов-любителей.

Так, в 1922 году открылся Институт подготовки музыки при Пекинском университете — первое профильное музыкальное профессиональное учебное заведение Китая. Среди первых факультетов — теории музыки и композиции, фортепиано, струнных инструментов — был и факультет духовых инструментов [197]. «Игру на европейских инструментах преподавали оркестранты-практики», среди которых был и Му Чжицин, деятельность которого вплоть до 1960-х годов определяла развитие музыки для кларнета [69, с. 23–24]. Профессиональное музыкальное образование Института было ориентировано на европейскую систему преподавания: студенты изучали практически весь комплекс дисциплин, что и в европейских учебных заведениях той поры [97, с. 197].

Шестнадцать музыкантов — педагоги и студенты Института — создали небольшой оркестр. Лидером коллектива был Му Чжицин. Один из первых китайских кларнетистов, исполнителей и педагогов, в совершенстве владеющих методикой преподавания, он смог передать европейскую технику игры на инструменте, проводя обучение на родном языке. Последнее обстоятельство было чрезвычайно важно в процессе обучения и стало большим шагом вперед во внедрении европейских методических принципов в китайское инструментальное исполнительство. Выдающему педагогу-кларнетисту и группе его сподвижников удалось преодолеть многие трудности. Они объясняются первоначальным характером становления кларнетного образования, его меньшей, по сравнению с вокальным, доступностью. Так, предварительная подготовка, например, для вокалистов перед курсом консерватории не требовалась [80, с. 148]. Му Чжицину удалось создать свою кларнетную школу, ученики которой работали позже в ведущих музыкальных учебных заведениях, передавая формирующиеся традиции в современность [147, с. 124–127].

Ширился круг музыкантов-любителей, учившихся игре на кларнете. Это было обусловлено общим ростом европейского культурного влияния, в частности, в области музыки. Китайские исполнители и педагоги, накапливая опыт выступлений и самообразования, сформировали и обосновали оригинальную, специфичную для Китая образовательную и исполнительскую систему игры на кларнете.

С 1930-х и до середины 1940-х годов Китай пережил Вторую мировую и Освободительную войны, в которых китайский народ прошел через большие испытания. Культурные контакты с Европой и культурное развитие внутри Китая были существенно ограничены. В искусстве наблюдались застойные явления. Из-за военных действий многие города были разрушены, а документальные артефакты развития культуры утеряны. Свертывание репертуара для кларнета было естествен-

ным для военного времени процессом. Однако во время войны против японской агрессии (1937–1945) появилось много известных патриотических симфоний и симфонических миниатюр, оркестровых обработок известных произведений, например, военных маршей. Таковы «Симфония национального освобождения», «Священная война» Сянь Синхая, «Марш добровольцев» Не Эра (1935) [195]. Последний стал позже гимном Китайской народной республики (инструментовку для духового оркестра выполнил российский композитор-эмигрант Аарон Авшаломов, Шанхай) [80, с. 220].

В начале 1940-х годов при поддержке китайского правительства состоялся крупнейший вокально-симфонический концерт «Тысяча участников». В нем были задействованы Китайский симфонический оркестр, Государственный экспериментальный смешанный оркестр, Экспериментальный театральный симфонический оркестр. Также в представлении приняли участие Правительственный военный оркестр, Оркестр военной полиции (дирижер Ма Сыцун). Это подняло патриотический дух и энтузиазм людей, мужество и уверенность в борьбе с агрессией. Концерт продемонстрировал во всей полноте масштабы развития китайской музыки, созданной под влиянием европейских моделей творчества. Их соединение с чертами, тембровыми оттенками китайской народной музыки стало особенностью произведений того времени. Кларнет, как участник оркестровых партитур и коллективов, был уже хорошо узнаваем широкими массами, адаптирован в национальной традиции, сформировавшейся в русле европейских влияний.

С середины 1940-х годов кларнет продолжает успешно применяться в качестве оркестрового инструмента, в том числе и в оригинальных китайских оркестровых произведениях. При поддержке первого главы Госсовета КНР Чжоу Эньлая был создан Центральный симфонический оркестр в Яньане (руководитель Хэ Лутин, дирижер Ли Дэлунь). Хэ Лутин выступил в качестве композитора, создав оркестровую пьесу «Вечер», первоначально сочиненную для фортепиано. Оркестровка пьесы сочетает европейские и китайские ударные инструменты, что придает произведению черты китайского национального колорита [129]. Впервые звучание кларнета в оркестре было гармонично сочетаемо со звучанием китайских национальных инструментов. После этой успешной апробации китайско-европейского стиля Хэ Лутин создал оркестровые произведения в подобном плане: «Марш новой демократии», «Сэнцзи Дэма» и «Марш победы». Многие произведения симфонического, камерного репертуара (в основном миниатюры) были «основаны на китайских народных песенных мелодиях» [176], помещенных в аккордово-гармонический

и композиционный контекст европейского происхождения. Несмотря на миниатюризацию, произведения внесли существенный вклад в развитие симфонической музыки и кларнетной культуры в Китае.

Этот период стал особым в плане насыщения военными духовыми оркестрами китайской музыкальной культуры. В конце 1940-х годов в Народно-освободительной армии был сформирован еще ряд военных оркестров как подразделений Народно-культурного корпуса Северного Китая (1948), художественных коллективов Политического департамента Юго-Западного военного округа. В состав последнего входили: драматическая, оперная труппы, хореографический ансамбль, военный оркестр, смешанный оркестр, детская культурная группа, творческая группа (композиторы). Специально был обучен военный оркестр более чем из 200 человек, который выступил на параде в честь основания КНР 1 октября 1949 года.

Вплоть до середины XX века историческое становление кларнетного исполнительства и образования в Китае представляло собой длительный и сложный процесс, не всегда отличавшийся поступательностью движения. Естественно, что этот довольно большой временной отрезок был неоднородным. Он вместил: 1) время первичного появления кларнета в узкой придворной среде середины XVIII века; 2) явления музицирования на кларнете как одном из атрибутов миссионерской деятельности, продолжающейся и впоследствии; 3) этап развития военно-оркестровой культуры в середине XIX века; 4) укрепление ее позиций на основе европейского оркестрового/камерного, а наряду с ним и кларнетного исполнительства в первой половине XX века. Объединяет эти разные этапы *функциональная однородность* в использовании кларнета как оркестрового и реже ансамблевого инструмента. В каждом из отмеченных четырех периодов действовала сквозная тенденция дальнейшей *активизации* исполнительства и обучения игре на кларнете.

Таким образом, инструмент на протяжении XVIII–XIX веков приобрел статус полноправного компонента (голоса, партии) в исполнении западно-европейских духовых и симфонических партитур, звучавших в Китае. Это сопровождалось ростом исполнительского мастерства, овладением техническими и выразительными возможностями кларнета. Параллельно формировалась учебная база, объединившая усилия *кларнетистов-европейцев и китайцев*. Все это позволяет назвать данный длительный период времени — от середины XVIII до середины XX века — своего рода *предварительным этапом* первичного функционирования кларнета в Китае.

В 1950-х годах в образовательно-исполнительской среде КНР *началось выдвижение композиторов*, сочиняющих для кларнета. Данная особенность выступает критерием разделения всего процесса функци-

онирования кларнета в Китае. Это, более близкое к нам историческое время, а также современные процессы включают творческую составляющую и имеют отдельную периодизацию [93].

Исполнительство и образование 1950–2010-х годов было связано с растущей популярностью кларнета в Китае. В крупных городах страны продолжали функционировать и создавались по европейскому образцу новые профессиональные оркестры. Оркестровое музицирование распространялось и на любительском уровне в немusикальных учебных заведениях: многих начальных и средних школах, имеющих учебные оркестры. В целом возросла интенсивность взаимосвязей исполнительства, образования, композиторского творчества. Анализ первых двух звеньев (исполнительства, образования) является целью данного раздела.

Современная система *кларнетного образования* стала формироваться с 1949 года, после установления мира и основания Нового Китая (Китайской Народной Республики), возобновления производства, постепенного восстановления экономики и культуры [152]. Усилия правительства направлялись на создание национальной музыкальной культуры. По указу премьер-министра Чжоу Эньлая было восстановлено и создано множество профессиональных музыкальных учебных заведений, где существовал класс кларнета. Инструмент был внедрен еще и в педагогические учебные заведения.

Новый размах получила деятельность Му Чжицина. Биография выдающегося преподавателя-кларнетиста была весьма насыщена. В 1950 году он принял приглашение от Чунцинского Юго-Западного народного художественного института, впоследствии работая там в качестве профессора духовых инструментов на музыкальном факультете. В связи с реорганизацией этого вуза с 1953 года продолжил работу в той же должности в Чэнду на факультете музыкальных инструментов в Юго-Западном музыкальном училище (ныне Сычуаньской консерватории). За десятилетия своей деятельности он подготовил множество профессиональных исполнителей и педагогов. Большинство из них продолжает работать в различных музыкальных учебных заведениях и художественных коллективах.

Стиль преподавания Му Чжицина отличался нацеленностью на приобретение обучающимися фундаментальной базы исполнительства. Он требовал систематического овладения техникой игры на кларнете, гибко меняя учебный план в соответствии с индивидуальными способностями студентов, считая, что «техника — это основа исполнения, а оно позволяет технике получить практическую отработку навыка» [147]. Педагог, нередко своим собственным примером исполнителя, прививал сочетание технического мастерства и развития музыкального вкуса, са-

мовыражения, требуя достижения максимально возможного уровня совершенства. Заложенные Му Чжицином основы системы преподавания кларнета по сей день сохраняют большое влияние в Китае.

Его последователями стали Цинь Пэнчжан и Чжан У (Чжан Ву). Последний из них объединил китайскую народную музыку с различными техниками игры на кларнете, вместе со своим великим учителем положив начало формированию современной китайской школы кларнета. В истории китайского кларнетного искусства заметный след оставили Ван Дуаньвэй, У Юнлу, Гу Пэн, Чжэнь Кайхао [77, с. 85].

В этот период по указу китайского правительства большое количество студентов было отправлено для обучения за границей [134], в том числе в Советском Союзе [30]. Обогащенные европейской техникой владения кларнетом, первыми вернулись в Китай после обучения в Лейпцигской консерватории в 1955–1961 годах Чжан Жэньфу (артист Центральной филармонии) и Лю Шаоли (профессор, заместитель ректора Шэньянской консерватории). На родине они внедрили большое количество идей преподавания. Более эффективными, нежели ранее, стали их методы обучения. Программа специальной дисциплины, система преподавания и учебные материалы профессора Лю Шаоли по-прежнему используются в работе Шэньянской консерватории, а его ученики, как исполнители, обладают богатым, насыщенным тембром кларнета с чертами немецкого стиля.

С 1960-х годов по настоящее время значимой фигурой в современной истории преподавания является кларнетистка Тао Чуньсяо (р. 1937) — профессор Центральной консерватории [212], педагог-методист, сыгравший в истории современного преподавания кларнета в Китае огромную роль. Рост ее профессионализма начался в 1959 году, когда на конкурсе духовых инструментов на VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене она получила третью премию, а в 1961 году окончила Пражскую академию искусств. Ее европейское образование на родной китайской почве обрело свою специфику и позволило существенно поднять исполнительский уровень. Об активности, успешности работы Тао Чуньсяо свидетельствуют ее многочисленные победы на конкурсах, обширная концертная, преподавательская и экспертная деятельность³. Министерством образования Китая за выдающиеся достижения в области преподавания знаменитая кларнетистка была удостоена премии «Лучший учитель», учрежденной Баошаньской сталелитейной компанией (2002).

³ Тао Чуньсяо работала в качестве председателя или члена жюри, организатора многих конкурсов. Среди них 36-й Международный конкурс кларнета, где она была единственным азиатским судьей (Мюнхен, 1987), Пражская весна (1991), Международный музыкальный конкурс-фестиваль кларнета (1998), Первый и Второй Национальные молодежные конкурсы игры на кларнете.

Тао Чуньсяо — автор первых систематических учебных пособий для разных ступеней образования — от начального до высшего профессионального: «Курс игры на кларнете», «Знаменитые классические произведения для кларнета», «Учимся вместе играть на кларнете», «Обучение и исполнение на кларнете», «История европейского музыкального искусства». Ею записано множество пластинок и обучающих компакт-дисков. В соавторстве вышла книга «Введение в природу музыки».

Во-первых, все это позволило заложить прочную научно-методическую основу национального исполнительства на кларнете, совмещающего лучшие традиции европейского и китайского стиля игры, внедрить прогрессивные навыки сольной и ансамблево-оркестровой техники, передовых знаний в области методики, всесторонне ее улучшив. Тао Чуньсяо сделала обучение более системным и эффективным. Во-вторых, она вывела китайскую практику исполнительства на кларнете на международную арену, преодолев черты национальной замкнутости, существенно расширив художественный кругозор китайских исполнителей и в то же время открыв миру массу китайских произведений для кларнета, например, Концерт для кларнета с оркестром Ху Бицзина «Звуки Памира». Ее ученикам это дало возможность получить признание в мире, интегрироваться в поддерживаемую выдающимся педагогом систему международных связей, контактов, обмена педагогическим и концертным опытом, в систему обучения большого числа китайских студентов-кларнетистов за рубежом.

Культурная революция 1966–1976 годов явилась сложным периодом в истории Новой музыки Китая, практически до конца 1970-х годов приостановив предшествующее развитие. Непосредственное влияние социальных процессов на музыкальное искусство привело к тому, что культура развивалась «в условиях запрета на исполнение зарубежной и китайской музыки, не отвечающей политическим целям» руководства страны того времени [163].

Китайские ученые, в частности Чжу Шуан, оценивая в своих работах размах феномена революции, отмечали принесенные ею «огромные потери и разочарования только что созданному Новому Китаю и его народу. Революция свергла множество традиционных принципов, политику и достижения <...> Нового Китая, а также отвергла все усилия китайского народа по построению социализма». Наряду с этим «в основе революционного движения было изгнание приверженцев капитализма из числа стоявших ранее у власти». Поэтому сторонники революции подчеркивали, что «буржуазное реакционное академическое влияние» должно «подвергаться критике, образование, литература, искусство <...> должны быть реформированы» в соответствии с «нынешней социалистической экономической базой» [109].

Под удар были поставлены национальные бытовые обычаи различных этнических групп, китайская традиционная музыка. Большая часть архивных музыкальных и аудиовизуальных материалов, собранных за долгое время и хранимых местными ассоциациями музыкантов и исследовательскими учреждениями, была разграблена или сожжена, что нанесло невосполнимый ущерб делу развития национальной культуры⁴.

Лян Маочунь в своей статье перечислил инсинуации не только против деятелей культуры и искусства, подвергшихся критике, оскорблениям, репрессиям, но и против музыкальных произведений. Апологеты революции оклеветали «Песню партизанского отряда», назвав ее «черным образцом музыки национальной обороны» [128]. Цзян Цин, китайская актриса и супруга Мао Цзэдуна, полагала, что текст кантаты Сянь Синхая «Желтая река» (1939; сл. Гуан Вэйжэня) является продуктом линии Ван Мина — государственного деятеля КНР, оппонировавшего усилению влияния Мао. Между тем, в содержании кантаты не было никакой классовости. «Банда четырех» (политическая группировка с участием Цзян Цин, сложившаяся для успешного проведения Культурной революции) также атаковала популярное произведение тех лет — оперу «Седая девушка» (1945), входившую в число так называемых «образцовых» произведений (см. ниже). По мнению «банды», произведение содержало очерняющие крестьян-бедняков и середняков буржуазные реакционные взгляды на историю и мир. Были санкционированы и заявления о необходимости выявить «подоплеку» «антипартийной черной оперы» «Красная охрана озера Хунху», как якобы пропагандирующей ошибочный курс и прославляющей лично военного деятеля Хэ Луна. Практически все выдающиеся произведения композиторов КНР предшествующего периода обвинялись в пропаганде «феодализма, капитализма и ревизионизма» и подверглись политическому запрету на исполнение и публикацию [188]. Его не удалось избежать и творениям всенародно признанных композиторов Не Эра и, как упоминалось, Сянь Синхая.

Проявлением диктата политики над музыкой было разрешение к исполнению только восьми «образцовых спектаклей», освоить которые должен был каждый музыкант-исполнитель, а с 1969 по 1970 год — пение только трех китайских песен («Алеет Восток», «Плавание в море зависит от рулевого», «Три принципа дисциплины и восемь правил поведения») и одной иностранной («Интернационал»). Это обеднило развитие музыки, формировало гнетущую атмосферу в стране [184].

⁴ 1 июня 1966 года в газете «Жэньминь жибао» была опубликована своего рода статья-манифест радикальных реформ «Сметая всю нечисть», после чего красные гвардейцы повсеместно вышли на улицы, начав движение «Четыре старых», сметая «старые идеи, старую культуру, старые обычаи и старые традиции» [207].

Публикация музыкальных периодических изданий, книг, партитур была приостановлена, большое количество нот уничтожено. Seriously критиковалась европейская музыка как продукт буржуазного класса. В борьбе с таким «буржуазным реакционным влиянием», под которым подразумевался синтез китайских и европейских музыкальных традиций, было искусственно прервано множество новаторских начинаний в китайской культуре и композиторском творчестве. Музыка получила политическую окраску и превратилась в инструмент политики и власти. Имевшиеся к тому времени достижения в музыкальной культуре были практически полностью уничтожены. Огромный урон искусству сопровождался существенным отрывом культуры КНР от мировых достижений [79, с. 14].

Идеологический диктат и культурная изоляция негативно сказались на развитии Новой музыки в Китае. Но сохранившееся у творческой интеллигенции внимание к китайской традиции, к фольклору способствовали созданию серьезных произведений, до сих пор исполняющихся на концертной эстраде.

Кларнет, как музыкальный инструмент европейского происхождения, не избежал сложностей. Исполнение строго ограничивалось разрешенным репертуаром из «образцовых спектаклей». Кларнет удержался в целом в культуре в составе симфонического оркестра. Китайские кларнетисты вынужденно отказались от исполнения, преподавания, работая в условиях, когда музыкальным учебным заведениям не разрешалось использовать иностранные учебные материалы, а масса студентов-музыкантов положительно откликнулась на события Культурной революции. Различные стихийные действия молодежи не способствовали сохранению основ образования. План обучения и порядок преподавания стали хаотичными, что привело к нарушению созданной ранее системы, к снижению уровня развития методики обучения [143].

В конце 1970-х годов, по окончании Культурной революции был проведен ряд реформ, положительно повлиявших на развитие музыкального образования. В стране была восстановлена система вступительных экзаменов в вузы, действовавшая с 1952 года для талантливых абитуриентов-музыкантов и отмененная в годы революции [189]. Благодаря этому осуществился приток большого количества музыкально одаренных молодых людей, стремящихся получить профессиональное образование.

Возобновилась после десятилетнего перерыва, связанного с Культурной революцией, работа крупных музыкальных учебных заведений и музыкальных творческих коллективов. К работе привлекались иност-

ранные и китайские преподаватели. Большое количество нотных, учебных, аудиовизуальных материалов было ввезено из-за рубежа. На регулярной основе возобновились издания китайских учебных пособий по игре на кларнете, хрестоматий педагогического репертуара, образцов кларнетной европейской классики, произведений китайских композиторов. Преподаватели активизировали выпуск программ обучения, этюдов, сборников педагогического репертуара. После многолетних усилий по восстановлению системы обучения преподавание игры на кларнете в 1980–1990-х годах вернулось на позитивный путь развития. В основе сегодняшнего успешного развития кларнета в Китае лежат процессы периода «реформ и открытости» конца 1970-х годов.

Продолжилась творческая работа композиторов, что положительно сказалось на развитии кларнетного искусства. По инициативе профессора Сян Чжэньлуна и других музыкальных деятелей в 1983 году «Сычуаньская, Уханьская и Сианьская консерватории провели совместный национальный семинар по преподаванию кларнета. Обсуждались техника исполнения и методы обучения, вопросы создания китайской школы кларнета. Профессор Сян Чжэньлун справедливо утверждал, что для ее развития необходимо большое количество произведений. Он предложил собрать их воедино, отредактировать, приведя, если необходимо, в соответствие с современными исполнительскими требованиями [135].

С 2000-х годов кларнетное образование развивается на современной основе. С развитием экономики, удовлетворением материальных потребностей, в социуме возросла роль духовных запросов. Обучение игре на музыкальных инструментах, восприятие музыки в СМИ, на концертах давно перестали быть привилегией знатных или музыкально образованных семей. Сложилась уникальная ситуация доступности ценностей материальной и духовной культуры для широкого круга обычных людей. В крупных и средних городах построены современные концертные залы, открыто множество хорошо оборудованных музыкальных школ, подготовлены педагогические кадры. Большинство начальных и средних школ, по примеру США и Японии, имеет учебные духовые оркестры, почти все учащиеся овладевают хотя бы одним инструментом, традиционным или европейским.

Кларнет снискал большую популярность в обществе. Он относительно прост в освоении, имеет красивый тон и часто используется в оркестрах. Число учащихся, играющих на кларнете, значительно увеличилось относительно конца XX века. В музыкальных учебных заведениях городов, небольших и средних по численности населения, класс кларне-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru