

ОТЗЫВ  
официального оппонента о диссертации  
Ван Пэй

«Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая»,  
представленной на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения по специальности

5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Однокий голос флейты весьма не одинок, если обратить внимание на голоса достаточного количества исследователей, научный интерес которых был сосредоточен на различных проблемах морфологии инструмента, эргологии, а также особенностей генезиса и музыкальных характеристик. Конец XX – начало XXI столетий также отличается неослабевающим вниманием ученых к этому инструменту – от осмыслиния исполнительских техник, расширяющих интонационно-тембровые возможности инструмента, до изучения жанровых и стилевых особенностей произведений для флейты в контексте отечественной и зарубежных композиторских школ: Ю. Н. Должиков «Техника дыхания флейтиста» (1983), И. А. Мутузкин «Экспериментальная флейта в музыке XX века: на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло» (2009), В. П. Давыдова «Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века» (на примере жанров концерта и сонаты)» (2007), А. Е. Клименко «Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века» (2018), Е. В. Машковская «Произведения для флейты в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века: жанрово-стилевые особенности и исполнительская практика» (2020) и др. Диссертация Ван Пэй «Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая», с одной стороны, продолжает отмеченную линию развития в области истории, теории и практики исполнения на музыкальных инструментах, с другой стороны, вносит вклад в изучение истории мировой музыки, привлекая уникальный материал древнейшей внеевропейской музыкальной культуры.

*Научная новизна* работы не вызывает сомнений и обусловлена не только избранной проблематикой, музыкальным материалом, впервые вводимым в научный обиход, но и, прежде всего, стремлением к целостному осмыслинию функционирования современной флейты (флейта Бема) в культуре Китая. Автор сосредотачивает свое внимание на трех взаимосвязанных аспектах, во многом определяющих особенности бытования этого инструмента в новом пространстве – исполнительство, композиторское творчество, система образования. Выбранный автором подход может быть весьма перспективным для дальнейших исследований в контексте обозначенной проблематики.

*Актуальность исследования* определяется несколькими параметрами: в работе последовательно представлен процесс адаптации европейского музыкального инструмента в культурное пространство древнейшей внеевропейской цивилизации, дается характеристика этапов становления, развития и современного состояния на уровне исполнительства, композиторского творчества и образования, обращается внимание на специфику работы с материалом, находятся точки соприкосновения на пути к совершенствованию композиторского и исполнительского мастерства. Достоверность результатов работы подтверждается корректной постановкой цели и задач, современными методами исследования, наличием и объемом исходного материала.

Структура диссертации логична: введение; три главы, каждая из которых посвящена выбранным аспектам; список литературы содержит 215 наименований (из них 125 на китайском языке и 18 на других иностранных языках). Особую ценность представляют два приложения, в которых представлены нотные примеры сочинений китайских композиторов для флейты и даны ссылки на аудио и видеозаписи анализируемых в работе примеров, а также визуализация профессора Сюй Ге.

При характеристике глав позволим себе сосредоточиться на магистральных линиях, имеющих важное значение для обозначенной проблематики.

1. Историко-культурный контекст появления современной флейты: общие сведения, адаптация в новых условиях и исполнительская практика китайских флейтистов. Данные вопросы рассматриваются в первой главе «Европейская флейта в Китае: истоки и эволюция», состоящей из трех параграфов, изложение материала в которых, в определенной мере, носит сквозной характер. Может возникнуть вопрос о целесообразности изложения основных фактов по истории флейты в первом параграфе, учитывая тот факт, что существует достаточное количество работ, посвященных этой проблеме. Однако, на наш взгляд данный параграф необходим, так как до сих пор нет единого мнения на этот счет и многие нюансы носят дискуссионный характер. Поэтому, выбранная Ван Пэй логика изложения материала вполне оправдана и плавно «перетекает» к материалу второго параграфа, где акцентируется внимание на истории флейты в культуре Китая. Добавим, что известная системная триада И. В. Мациевского «инструмент – исполнитель – музыка», применяемая при изучении музыкальных инструментов, исключает возможность игнорировать ее первый компонент. В итоге, автору удается выделить основные этапы развития инструмента в западной культуре для дальнейшего сопоставления отмеченных процессов в иных исторических

условиях. В завершении второго параграфа автор выстраивает впечатляющую панораму социокультурного функционирования флейты в общественном и профессиональном пространстве Китая (конкурсы, фестивали, мастер классы, соревнования). Данное повествование органично подготавливает рассмотрение вопроса об исполнительском мастерстве китайских музыкантов на примере творчества профессорско-преподавательского состава различных учебных заведений (третий параграф).

2. Специфика творчества китайских композиторов (на материале флейтовых сочинений). Во второй главе «Музыка для флейты в Китае» (состоит из трех параграфов) автор стремится дать исчерпывающую характеристику многообразной практике музицирования на флейте в китайской культуре. Заслуживает внимания предложенная Ван Пэй систематика этого разнообразия: переложения зарубежного репертуара, музыка в национальном духе и современные композиторские опыты (параграфы соответствуют ходу рассуждения). В первом параграфе, рассматривая переложения, обработки, аранжировки, транскрипции, Ван Пэй не ставит «цель уточнить научный смысл понятий, они употребляются в авторском представлении» (Дисс., стр. 54). Хотелось бы поддержать позицию диссертантки не столько на основании авторского права, сколько на более весомом, на наш взгляд, аргументе, который заключается в следующем: явления, получившие фундаментальное осмысление в традициях европейской культуры (в качестве примера приведем труды Н. П. Иванчей (2009), А. В. Пчелинцева (2021)), перенесенные на иную почву, в пространство внеевропейской музыкальной культуры могут иметь другие правила, закономерности и отличаться от привычных нам норм, что потребует специальных исследований. В качестве примеров приведены флейтовые переложения, которые звучали и были известны в Китае. Отметим, что традиция переложений существовала еще во времена Баха. Как известно, его концерты для клавесина – авторские переработки сочинений, ранее написанных для других инструментов. Правомерно акцентируя внимание на «пасторальной направленности» флейты, что формирует представление о ней как об «инструменте легком, воздушном, светлом и грациозном» (Дисс., стр. 60-61), автор не упоминает о семантике тембра инструмента, связанного с потусторонним миром, миром мертвых. Анализируя музыку для флейты в академической манере (второй параграф), Ван Пэй в качестве примеров приводит саундтреки к кинофильмам, что значительно расширяет жанровое разнообразие проблемного поля.

В качестве положительного момента отметим тот факт, что диссидентка весьма корректно учитывает специфику европейского и внеевропейского

мышления на уровне формообразования, ладотональности и других средств музыкальной выразительности (см. например: Дисс., стр. 71-72, 79). Отмеченная тенденция присутствует и при рассмотрении творчества современных китайских композиторов, использующих новые техники письма (третий параграф). Тем неожиданнее выглядит вывод о том, что «задача европеизации была ведущей, что объясняет различные опыты синтеза национального материала и традиций с самыми разными «новшествами» европейской музыки» (Дисс., стр. 91). Насколько нам известно, задача не в европеизации, а в сохранении китайской национальной культуры (музыкальной, в частности), и выходе на международную арену. Можно, в этой связи, позаимствовать из текста работы замечательную цитату (автор приводит ее на той же странице): «только национальное – это мировое» (Лу Синь).

3. Система флейтового образования в Китае. В третьей главе «Система флейтового образования в Китае XX – XXI веков» автор детально, приводя достаточное количество примеров, освещает динамично развивающуюся область китайского музыкального образования в аспекте специфики действующих учебных заведений, рассматривая истоки, оказавшие влияние на современную методику обучения, и, собственно, современные подходы, преобладающие в флейтовой педагогике (глава состоит из трех параграфов). Обращается внимание на тот факт, что большую роль в процессе становления и развития флейтового исполнительского искусства в Китае сыграли выдающиеся музыканты из России (выпускники Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского), Венгрии, Франции, Чехии и Германии. Многие китайские исполнители получили образование в этих странах. Данными обстоятельствами объясняется множественность направлений в китайской системе образования, которая опирается на достижения других национальных школ.

Обратим внимание, что многие проанализированные автором методические установки и подходы, а также проблемы современной флейтовой педагогики (третий параграф) будут весьма созвучны и понятны российскому педагогу-музыканту. Например, весьма актуально звучат следующие «заповеди»: «только хорошо выполняя основную работу, можно выразить свою индивидуальность, свои личные чувства и представления» (Дисс., стр. 111) или «После решения технических проблем необходимо переходить к вопросам эмоциональной трактовки музыки» (Дисс., стр. 121); «музыка эпохи барокко – это не просто музыка как таковая, а религия, культура, литература, живопись и архитектура того периода» (Дисс., стр. 113).

Наличие фундаментальной установки, которая гласит о том, что «Педагогам важно также учиться находить индивидуальный подход к каждому ученику» (Дисс., стр. 119) и понимание творчества «не вопреки воле композитора, но с включением личного жизненного опыта, личных эмоций – "сопереживание" композитору» (Дисс., стр. 122) явно демонстрирует единство Востока и Запада по названным вопросам.

Особый колорит работе придает контекст, формируемый автором с помощью поэтических источников (например, используются стихи поэта династии Сун Су Ши) (Дисс., стр. 123 и др.), благодаря чему возникает своеобразная атмосфера, свойственная китайской эстетике и философии. В этой связи напомним, что именно конфуцианские традиции играют большую роль для формирования различных исполнительских школ.

*Теоретическая значимость* работы заключается, прежде всего, в выработке новых подходов к рассмотрению бытования современной флейты в пространстве внеевропейской культуры, что может найти применение в дальнейших исследованиях подобного рода. *Практическая значимость*: материалы диссертации найдут применение в курсе «Истории зарубежной музыки», «Истории исполнительских стилей», «Оркестровка», «Внеевропейские музыкальные культуры», «Музыкальная педагогика» и др. Выводы, к которым автор приходит в заключении работы, демонстрируют достаточную глубину поднятой темы и не вызывают сомнений.

В ходе чтения диссертации возникли комментарии и пожелания: в работе не упоминается докторская диссертация Николая Ивановича Платонова «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (М., 1954). Можно было бы порекомендовать включить в список литературы работы В. А. Захаровой «Флейтовая культура Франции (генезис пути и закономерности развития)» (2008), В. П. Качмарчик «Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв.» (2008), С. Я. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» (1973).

Следует отметить, что в России уже давно сформировалась отечественная школа музыкального востоковедения со своими направлениями (в частности, в области синологии). Она насчитывает уже не одно поколение ученых, работы которых признаны мировым сообществом и переведены, в том числе, на китайский язык. В этом плане, прежде всего, следует отметить исследования В. И. Сисаури, В. Н. Юнусовой, С. Б. Лупиноса, Т. Б. Будаевой, Ян Цзянаня. Поэтому вызывает сожаление, что автор не продемонстрировал в тексте работы знакомство с методологическими подходами, разрабатываемыми в трудах названных авторов. Некоторые замечания по оформлению диссертации: в списке литературы фамилии авторов не по

алфавиту (Дисс., стр. 136, номера 23-24; 27-28), отсутствует ссылка при цитировании материала (Дисс., стр. 124).

Для научных работ подобного рода, при транскрипции китайских имен и названий на русский язык, принято использовать иероглифы и системы Палладия, пиньинь, так как в дальнейшем достаточно трудно идентифицировать персоналии. Данный метод также дает возможность избежать ошибок при склонении китайских имен (Автореф., стр. 8).

Вопросы:

1. Вы пишите о том, что «и кларнет, и флейта относятся к семейству флейт» (Дисс., стр. 19). Не могли бы Вы уточнить свою мысль? В третьей главе встречается упоминание о профессоре-флейтисте Московской консерватории им. П. И. Чайковского В. П. Платонове (Дисс., параграф 3.2, стр. 101). Пожалуйста, уточните о ком идет речь?

2. К достоинствам работы следует отнести использование автором в качестве материала диссертации музыки к кинофильмам и мультипликации. В этой связи не могли бы Вы пояснить: создание китайского мультипликационного фильма «Флейта пастушка» каким-то образом имеет отношение к одноименной пьесе Хэ Лютина (или ее переложению для флейты соло, выполненным Ли Хуанчжи)?

3. Не могли бы Вы уточнить, какое количество часов предполагается для занятий в классе по специальности с профессором в китайских консерваториях и сколько часов отводится музыкально-теоретическим дисциплинам? Насколько эффективно используются дистанционные технологии? Не могли бы Вы привести конкретные примеры?

Высказанные соображения не снижают высокой оценки работы. Представленная диссертация написана автором интересно и убедительно, и обладает потенциалом для дальнейшего расширения и продолжения темы.

Автореферат и публикации (8 наименований, из них 3 статьи в изданиях, включённых в перечень ВАК РФ) полно отражают содержание работы. Диссертация Ван Пэй написана на достаточно высоком научном уровне, отражает полученные автором самостоятельные результаты, имеющие важное значение для современного музыкоznания.

Научно-квалификационная работа Ван Пэй «Европейская флейта в музыкальной культуре современного Китая», соответствует требованиям пп. 9, 10, 14 «Положения о присуждении ученых степеней» (утверждено Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени

кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Доктор искусствоведения  
(специальность – 17.00.02 – Музыкальное искусство,)  
профессор, заведующий кафедрой философии, истории,  
теории культуры и искусства  
ГБОУ ВО города Москвы  
«Московский государственный  
институт музыки имени А. Г. Шнитке»

А. Г. Алябьева

22 мая 2023 г.

Алябьева Анна Геннадьевна

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Адрес: 123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, д. 10

Тел: (499) 194-04-33

e-mail организации: [info@schnittke.ru](mailto:info@schnittke.ru)

e-mail личный: aliabieva\_a@mail.ru

веб-сайт организации <http://www.schnittke-mgim.ru>

ПОДПИСЬ *Алябьевой А. Г.*  
УДОСТОВЕРЯЮ

