

Отзыв официального оппонента

доктора искусствоведения, доцента Татьяны Сергеевны Сергеевой
на диссертацию Лю Суйя «Творчество Чэнь И в зеркале китайского
традиционного искусства», представленную на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения по специальности: 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

На протяжении последних двух десятилетий в России (и не только) наблюдается всплеск интереса к творчеству китайских композиторов, особенно, к представителям Новой волны. Для их сочинений характерен сплав композиторских техник современной западной музыки и китайской традиционной культуры. Представленная диссертация расширяет этот круг композиторов, вводя в научный обиход российского музыковедения творчество Чэнь И, выдающегося американо-китайского композитора-женщины (единственной в плеяде Новой волны), музыка которой особым образом соединила в себе музыкальные традиции Востока и композиторские техники Запада, вписавшись в богатую вековую традицию творческого диалога Китая и США. По этой причине тема и проблематика исследования являются **актуальными и перспективными.**

Диссертация Лю Суйя выполнена на серьёзной научно-методологической базе и опирается на труды (отечественных и зарубежных музыковедов), как по китайской традиционной музыкальной культуре, так и по теоретическим вопросам современной музыки, включая авангардные техники композиции. Наряду с *комплексным и историко-культурологическим* подходами (с. 9) как базовыми для исследования проблематики диссертации, автор диссертации применяет также *музыковедческие* методы, позволившие выполнить детальный анализ музыкальных текстов.

Научная новизна исследования не вызывает сомнений и определяется следующими параметрами: впервые в российском музыковедении главным объектом исследования становятся сочинения Чэнь И, созданные в США на рубеже XX–XXI веков и демонстрирующие связь с китайским традиционным искусством; осуществлён анализ наиболее репрезентативных произведений

композитора в разных жанрах; выявлены влияния и взаимодействия с творчеством крупнейшего китайско-американского композитора Чжоу Вэньчжуна (учителя Чэнь И); рассмотрен синтез древнекитайской традиционной культуры и авангардных техник письма в творчестве композитора на разных уровнях: мифологическом, религиозном, философско-эстетическом, поэтическом, художественном, театральном, музыкальном.

Структура работы логично выстроена и демонстрирует цельность концепции. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, насчитывающего 258 наименований (на русском, английском и китайском языках), и Приложения, включающего полный список сочинений Чэнь И.

Во Введении сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования, раскрыты степень изученности темы, методологическая база, а также сформулированы основные положения, выносимые на защиту, подтверждающие степень новизны, теоретическую и практическую значимость выполненной работы.

Первая глава «Китайское традиционное искусство и западные влияния в творчестве китайско-американских композиторов Чжоу Вэньчжуна и Чэнь И» – посвящена проблеме взаимодействия музыкальных традиций Запада и Востока в творчестве китайских композиторов. Трехчастная структура главы позволила показать многоаспектную историко-культурологическую картину заявленной проблемы.

В первом параграфе представлена панорама процесса вестернизации музыкальной культуры в Китае в первой половине XX века, выделены имена китайских музыкантов, прошедших обучение в университетах США (Хуан Цзы, Тан Сяолин, Чэнь Чжунцзы, Лю Тяньхуа, Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэй, Лю Дацзюнь, Кэ Чжэнхэ и др.), чьими усилиями осуществлялось обновление музыкального искусства. Рассмотрена идея гоюэ («национальная музыка») и прослежена ее трансформация с древности до Нового времени.

Второй параграф является логическим продолжением первого и посвящен творчеству учителя Чэнь И – Чжоу Вэньчжуна, заложившему основы для

начала возрождения китайской академической композиторской школы (с конца 70-х годов XX века). Результатом его влияния и стал, как отмечает диссертантка, «подъем в китайской музыке, который был связан с деятельностью композиторов Новой волны» (с. 29). Убедительно показано, что именно Чжоу Вэньчжун, принадлежавший к интеллектуальной элите (*вэньжэнь*) в Китае и получивший композиторское образование в США, первый синтезировал восточные (древнекитайские) и западные (авангардные) музыкальные принципы на основе глубокого понимания китайской традиционной эстетики, проявляющей себя в философии, живописи, каллиграфии, поэзии и музыке. Представленный подробный анализ нескольких произведений Чжоу раскрывает три основных уровня синтеза восточного и западного мышления в его творчестве (*тембральный, ладовый, с подробным описанием собственной ладовой системы композитора, и фактурный*).

Основной частью первой главы, безусловно, является раздел о творческом пути и становлении композиторского стиля Чэнь И. Творческий путь Чэнь автор диссертации логично разделил на два этапа (китайский и американский). Ценным сопроводительным материалом по биографии композитора стало использование диссертанткой воспоминаний Чэнь и ее высказываний о своей жизни, что углубило понимание личности композитора. Большое внимание уделено начальному этапу жизненного пути, поскольку именно в этот период формируется система ценностей и эстетических представлений, которые в дальнейшем отражаются в творчестве. Интерес представляет фрагмент диссертации об учебе Чэнь в Пекинской консерватории. Хотя и американский период, ставший лабораторией нового музыкального мышления, раскрыт весьма полно, как время учебы, судьбоносных событий и рождения выдающихся произведений, принесших композитору заслуженный успех.

Особо важным в этой главе является формулировка основных черт композиторского стиля Чэнь И (с его определенной эволюцией). Главный вывод автора диссертации на этапе обзора сводится к следующему: «Чэнь смогла соединить в своем стиле композиции западную технику письма с

национальными китайскими традициями, выраженными на разных уровнях» (с. 79), что способствовало восприятию ее музыки как международной (западной), так и китайской аудиторией.

Собственно содержание дальнейших глав будет доказательством этого тезиса на основе музыковедческого анализа избранных произведений композитора с многочисленными нотными примерами, помогающими понять суть исследования. Причем аналитический материал выстроен по круговому принципу, когда диссертантка каждый раз возвращается к одним и тем же сочинениям с разных точек зрения. Такая исследовательская стратегия дает возможность глубокого и всестороннего постижения творчества композитора.

Во второй главе «Традиции национального поэтического и театрального искусства в творчестве Чэнь И» в первом параграфе показаны разнообразные методы работы композитора с текстами китайской классической поэзии на основе анализа известных произведений Чэнь И. Эта часть диссертации, на наш взгляд, написана с большим пиететом к классическим поэтическим источникам, которые были частично бережно переведены с китайского языка на русский самой диссертанткой.

Интерес представляют и сравнительный анализ образцов вокальной лирики на стихи древнекитайских поэтов с вокальной миниатюрой на английское стихотворение (в собственном переводе Чэнь И с китайского); и подробности использования поэтического слова, сопряженного с образами пейзажной живописи и философии (переданные композитором через свои комментарии), которые диссертантка увязывает с музыкальным воплощением – в оркестровой пьесе «Времена года». Рассмотрен необычный пример озвученного поэтического слова в инструментальной музыке во второй части Концерта для ударных инструментов, в котором исполнение вокальной партии на китайском языке поручено солисту-ударнику. Здесь отмечается характерная для музыки Чэнь тенденция на расширение инструментального жанра: «Музыкант выполняет функцию актера, декламирующего стихотворные строки, что обогащает сочинение чертами инструментального театра, столь любимого представителями китайской Новой волны» (с. 107). Еще один

необычный композиторский опыт применения этого же стихотворения Су Ши, правда, в виде скрытого слова, рассмотрен в сюите «Хуцинь», в которой теперь уже «звучание *чжунху* имитирует речевые фразы китайского тонального языка, подражая человеческому голосу» (с. 108).

Подробно останавливаясь на музыкальной форме и звуковысотной организации музыкальной ткани избранных сочинений, автор диссертации приходит к выводу, что «Чэнь органично сочетает «живые» речевые интонации с атональной системой и свободной двенадцатитоновостью, обращается к приемам репетитивной техники, позволяющим передать заклинательные остигатные ритмы древних ритуалов» (с. 111).

Во втором параграфе «Традиции национальной оперы» на тщательно отобранных примерах убедительно показано, как композитор в своей вокальной, хоровой и инструментальной музыке изобретательно использует характерные интонационные обороты Пекинской оперы, ее приемы декламации и звукоизвлечения, ритмо-тембровые формулы, цитирует известные мелодии. Кроме того, Чэнь обращается в своем творчестве к кантонской музыке (музыке своей родины). В частности, анализируя Трио «Мелодии моего дома», диссертантка показывает, как мелодии кантонской оперы *юэцзюй* претворяются в западноевропейских формах сонаты и фуги, в соединении с репетитивной техникой и ограниченной алеаторикой.

В III, самой большой, главе – «**Особенности китайской традиционной музыки в творчестве Чэнь И**» – наблюдения диссертантки о тесной связи творчества Чэнь с китайской традиционной музыкой находят свое непосредственное отражение в анализе музыкального языка фольклорных образцов в контексте сочинений композитора. Анализ проведен тщательно и затрагивает его ладоинтонационные (параграф 3.1) и метроритмические структуры (параграф 3.2).

В первом параграфе, останавливаясь подробно на пентатонных ладах и разнообразной ладовой организации народной музыки (включая архаичные олиготонные лады и лады с тритоновой основой), автор диссертации на

большом материале выявляет методы работы композитора с фольклором. Среди них: цитирование (точное или свободное), комбинирование, соединение мелодий в разных ладах, варьирование, использование тритоновых интонаций в контексте атональной музыкальной ткани и др.

Во втором параграфе диссертантка раскрывает сложные правила использования метро-ритмических формул (включая тембровую окраску), в ансамблевом музицировании *ши фань ло гу* и показывает, как композитор применяет данные средства в своих сочинениях, выделяя Концерт для ударных инструментов и Трио «Мелодии моего дома». Отдельное внимание уделено метроритмическим принципам жанра *бабань*. Органичный синтез ритмических принципов *ши фань ло гу* и *бабань* диссертантка рассматривает на примере подробного анализа квартета «Ци», в результате чего приходит к выводу «о рациональном подходе Чэнь к процессу сочинения», в котором сочетаются метроритмические принципы китайской музыки с «американской концепцией репетитивности, также базирующейся на выверенной математической логике» (с. 194).

В третьем параграфе рассматриваются методы работы композитора с тембрами как воплощение национального начала в музыке. Среди таких методов: имитация тембров и приемов звукоизвлечения аутентичных китайских инструментов в сочинениях для академического европейского инструментария; применение смешанных инструментальных составов, соединяющих европейские и традиционные китайские инструменты; использование китайских ударных инструментов в кульминациях сочинений; «чистый» состав традиционных китайских инструментов (который встречается редко). Ярким примером смешанного состава с выделением китайских инструментов с их символическими коннотациями является кантата «Китайские мифы», где, по характеристике диссертантки, «Чэнь выстраивает грандиозную космологическую картину рождения мира, выписывая ее «китайскими» красками национальных инструментов» (с. 217). Интереснейший пример «чистого» инструментария – пьеса «Точки» для *пипы* соло, в которой получила

воплощение идея имитации рисования иероглифов при помощи музыкальных жестов Чжоу Вэньчжуна.

В **Заключении** подводятся итоги и формулируются основные выводы диссертационного исследования. Главный вывод всей работы: «Чэнь выбирает западные техники и приемы письма, близкие природе китайской музыки» (с. 229). В этом синтезе и заключается собственный неповторимый стиль ее музыки, соединивший традиционное искусство и музыкальный авангард, восточное и западное музыкальное мышление, восточную и западную «картины мира».

По ходу чтения работы возник **ряд вопросов:**

1. На с. 6 диссертации отмечается, что «важнейшим источником информации выступили монографии о китайской традиционной культуре и искусстве на китайском и русском языках», однако не упоминается монография Т.Б. Будаевой «Пекинская опера *цзинцзюй*: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра» (2019), редкий пример работы российского музыковед-востоковеда в области китайского традиционного искусства. *Вопросы:* В чем причина отсутствия этой монографии? Знаете ли Вы о научном направлении российского музыкального востоковедения? Если знаете, то, что Вы можете сказать об этом направлении?

2. В первой части Концерта для ударных инструментов солисту-ударнику композитором поручена вокальная партия. Много ли найдется в Китае солистов-ударников, способных исполнить эту партию (или это исключительный случай)?

3. Вы написали диссертацию о творчестве композитора-женщины. Как Вы считаете, отличается ли оно и чем – от творчества композиторов-мужчин?

4. Вы – пианистка и исполняли произведения Чэнь И. Насколько в ее фортепианной музыке допускается свобода исполнения, и в чем она проявляется?

Замечания и пожелания:

1. Автор диссертации весьма вольно обращается со словом «национальный», что приводит к казусным сочетаниям, таким как «с национальными религиозными традициями» (с. 181), «национальной ритуальной музыкой» (с. 229), «с национальным фольклором» (там же), «национальную историю сотворения мира» (с. 211). Даже в названии параграфа 2.2 «Традиции национальной оперы» проявляется недопонимание, с точки зрения статуса национального. Так, Пекинскую оперу можно отнести к национальным традициям, а кантонскую – нет, она – все же региональное явление.

2. В тексте диссертации почему-то не склоняются названия музыкальных инструментов, таких как *пина*, *хуцинь*, *цинь*. На с. 217 написано: тембр *пина*, правильно – *пинь*. На с. 201 написано: разновидность *хуцинь*, правильно – *хуциня*. Эта ошибка встречается по всему тексту. Правда, в автореферате этот недочет исправлен.

3. Все нотные примеры обозначены, как рисунки. Не понятно, почему.

4. В списке литературы на английском языке представлены нотные издания (107, 108, 110, 111, 113-116, 121, 122, 125). Обычно в диссертациях они выделяются отдельным списком.

5. На с. 119 встречаем ошибочное утверждение, что «группа *учан* обычно предваряла пение арии». Функции данной группы ударных инструментов иные.

Высказанные замечания не меняют высокой оценки работы, отличающейся качественной аналитикой и написанной хорошим живым языком, с глубоким проникновением в суть изучаемых явлений. Поставленные задачи в работе решены, цель исследования достигнута.

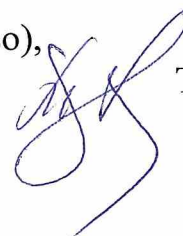
Данная работа, безусловно, имеет **теоретическую значимость**, которая заключается в возможности использования её результатов в музыкальной синологии, исследованиях по музыкальным культурам Дальнего Востока, по современной музыке Азии и современной музыке США.

Практическая значимость работы определяется тем, что ее результаты могут быть применены в разработке учебных курсов высших и средних специальных заведений культуры и искусства: Современная музыка, Анализ музыкальных произведений, Внеевропейские музыкальные культуры и других.

Автореферат и пять публикаций, включая четыре статьи в изданиях из списка ВАК РФ, достаточно полно представляют содержание работы.

Всё сказанное позволяет сделать вывод о том, что диссертация Лю Суйя «Творчество Чэнь И в зеркале китайского традиционного искусства» является самостоятельным исследованием, созданным на актуальную тему, и обладающим научной новизной, теоретической и практической ценностью. Работа соответствует п. 9 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года в действующей редакции, а её автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности – 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Сергеева Татьяна Сергеевна
доктор искусствоведения
(специальность 17.00. 02 - музыкальное искусство),
доцент, научный сотрудник



Т.С. Сергеева

14 ноября 2023 года

Сергеева Татьяна Сергеевна
Учёная степень: доктор искусствоведения;
Учёное звание ВАК: доцент
должность: научный сотрудник учебного отдела
Организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова»
Почтовый адрес организации:
420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38
Тел.: 8 (843) 236-55-33
e-mail организации: 2365533@list.ru
веб-сайт организации: <https://www.kazancons.ru/>
e-mail личный: serguva@mail.ru

Подпись *Сергеева Т.С.* Заверяю
Начальник отдела кадров
Мубаракшина Е.В.
15.11.2023г.

