

ОТЗЫВ

официального оппонента о диссертации

Лю Цзе «Преломление региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX – XXI веков», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Непреходящая ценность традиционного музыкального искусства – (фольклора, устного профессионализма) для современной культуры и для ее дальнейшего развития не подвергается сомнению. В этой связи стремление к сохранению традиций, их адаптация в изменяющемся мире актуализирует известную ранее и достаточно разработанную, на первый взгляд, проблему «фольклор и композитор» («Фольклор и композитор» И. И. Земцовский (1977), «Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX века» Г. Л. Головинский (1981)), которая приобретает новое звучание не только в плане теоретических изысканий, но, прежде всего, в практическом аспекте: вдохновляя композиторов на создание новых шедевров. К таким уникальным явлениям принадлежит китайская традиционная драма: некоторые из ее разновидностей уже включены в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity) и думается, что это только начало пути. Безусловно, *сицюй* как яркий феномен мировой музыкальной культуры не мог остаться без внимания со стороны исследователей: изучению его особенностей посвящены работы отечественных и зарубежных ученых (Т. Б. Будаева, Ли Бинь, Ли Цзяньфу, Сунь Лу, Сунь Цзуань и др.). Однако всестороннее рассмотрение проблемы претворения уникального эстетического, философского, звуковысотного пространства китайских региональных драм в современном фортепианном искусстве предпринимается впервые. Выбранный ракурс работы предполагает привлечение разнообразного музыкального материала, в котором находят отражение специфические музыкальные феномены – фольклор, профессиональная музыка устной традиции Китая и письменная композиторская школа этой страны. В этой связи проблематика исследования Лю Цзе «Преломление

региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX – XXI веков» представляется *актуальной и перспективной*.

Научная новизна работы не подлежит сомнению и прослеживается в историко-теоретическом плане: проанализированы и введены в научный обиход работы китайских исследователей; выявлены на различных уровнях звуковысотной организации (тематическом, ладогармоническом, интонационном, метроритмическом, тембровом, фактурном, формообразующем) особенности работы китайских композиторов с наиболее показательными компонентами традиционных региональных опер *юэцзюй, юйцзюй, хуагуси* и *чуаньцзюй* в их сочинениях для фортепиано. В практическом аспекте – впервые представлены в структурированном виде конкретные пианистические техники, с помощью которых композиторы достигают максимального претворения специфики звучания, свойственного локальным образцам китайского оперного искусства. Хотелось бы отметить, что автор, формулируя параметры научной новизны своей диссертации, подчеркивает «Впервые на русском языке» (Дисс., с. 10), но, насколько нам известно, дело не в языке, а в том, что изложенные факты, обосновывающие научную новизну, действительно сформулированы впервые и не только на русском.

Методологическая база исследования основывается на комплексе методологических подходов, разрабатываемых в различных областях гуманитарного знания (музыковедение, востоковедение, искусствознание, этномузыкознание и др.).

Диссертация выстроена логично и включает в себя Введение, пять глав, Заключение, Список литературы (202 наименования, из которых 44 источника на английском и 55 на китайском языках).

В Введении корректно сформулированы объект, предмет, цель, задачи, научная новизна и методология исследования, положения, выносимые на защиту, представлена характеристика исследований, связанных с проблематикой работы.

В первой главе «Китайский традиционный театр сицзюй: становление и развитие» (состоит из двух разделов), которая носит характер своеобразного

а

путеводителя по хитросплетениям обозначенного явления и выстраивает, своего рода, прочную основу для дальнейшего изучения заявленной проблематики исследования.

Автор справедливо акцентирует внимание на синтетической природе китайской драмы, включающей в себя пение, инструментальную музыку, поэтическую речь, танец, акробатику и боевые искусства. Лю Цзе целенаправленно сосредотачивает свое внимание не только на историко-культурном контексте бытования различных жанров, предшествовавших *сицюй* (параграф 1), но и обращает внимание на некоторые закономерности, характерные для каждой региональной группы театральных жанров (например, наличие типовых напевов *шэньцян* (Дисс., с. 29), различные способы декламации текста (Дисс., с. 32) и т. п. В работе обращается внимание на существование двух основных стилей музицирования – высоком (произведения исполнялись при дворах знати) и низком (простонародный стиль). Отмеченная оппозиция «высокий/низкий» (как и «свой/чужой») встречается во многих традиционных культурах и является бинарной типологической классификацией. Отметим, что данная оппозиция может выступать в качестве классификатора по отношению к музыкальному инструментарию и к мелодии – высокие/низкие напевы (Дисс., с. 25).

Емкая характеристика существенных параметров *сицюй* на уровне средств музыкальной выразительности, формообразования и жанровых аспектов представлена во втором разделе главы. Например, дается характеристика показательной для китайской музыки устной традиции системы формообразования (*цюйпай ти, баньцян ти*) (Дисс., с. 37 – 40); системы *баньши* «объединяющую метр, размер, темп и характер мелодии» (Т. Б. Будаева, цит. по: Дисс., с. 39). Для удобства данные представлены в таблицах (Дисс., с. 40, Таблица 1, 2). Рассматривая феномен *сицюй*, автор приходит к справедливому выводу о наличии в региональных драмах общих закономерностей, на наш взгляд, могут носить типологический характер (Автореф., с. 14 – 15).

Выводы, к которым приходит автор в первой главе имеют существенное значение для дальнейшего изложения материала в контексте проблематики общее/особенное. Так, каждая из четырех последующих глав посвящена изучению функционирования традиций одной из региональных музыкальных драм (*юэцзюй, юйцзюй, хуагуси и чуаньцзюй*) в творчестве китайских композиторов. Специфике традиции посвящается первый раздел каждой из глав, тогда как рассмотрение воплощения этих явлений представлено в виде серьезных аналитических разборов музыкального материала, содержащегося во втором параграфе каждой главы. В положительном аспекте следует отметить наличие в главах нотных примеров, которые позволяют читателю убедиться в правомерности слов автора.

Во второй главе «Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианном творчестве китайских композиторов», автор, рассмотрев историко-культурный контекст возникновения и развития кантонской оперы, сосредотачивает внимание, наряду с особенностями жанра, на специфике ее инструментального, вокального воплощения и звуковысотной организации (первый параграф), которые найдут отражение в творчестве композитора, пианиста с уникальной судьбой Ся Ликэ (Гарри Яковлевич Оре) и его ученика Чэнь Пэйсюня (второй параграф). Характеризуя методы работы с мелодиями юэцзюй в сочинении «Фантазии Южного Китая» Ся Лике, автор проводит параллели с принципами работы с фольклорным материалом композиторов русской школы (кучкистов и их последователей) (Дисс., с. 73). Что касается творчества классика китайской музыки Чэнь Пэйсюня, то нельзя не согласиться с автором, что в своих сочинениях, композитор, вдохновленный традиционным искусством кантонской оперы, использует особые приемы и техники, позволяющие адаптировать ее к новым условиям и сохранить ее дух (прежде всего, это звучание типовых напевов в соответствии с регистрами женских и мужских голосов, использование особых ладов и инструментов, входящих в состав кантонского ансамбля и др.).

Фортепианное творчество композиторов Сун Миньчжу, Цзя Дацюня, Цао Гуанпина в аспекте репрезентативного воплощения традиций сычуаньской оперы *чуаньцзюй* представлено в третьей главе «Традиции сычуаньской оперы *чуаньцзюй* в фортепианном творчестве китайских композиторов». Автор также отмечает синтетический характер этого жанра и дает характеристику пяти основным его разновидностям – *чуаньцзюй гаоцян*, *чуаньцзюй куньцян*, *чуаньцзюй хуциньси*, *чуаньцзюй танси* и *чуаньцзюй хуадэнси*; обращает внимание на состав оркестра сычуаньской оперы и ключевую роль ударных инструментов (Дисс, с. 97 – 98). Привлекает внимание, отмеченная соискателем проблема отсутствия в работах китайских ученых общепринятой классификации типовых инструментальных формул – клише *цуйтай*, характерных для *гаоцян*. Автор видит истоки такого положения дел, прежде всего, в низком уровне музыкального образования в первой половине XX века, в связи с чем «напевы *гаоцян* фиксировали неупорядоченно и неточно» (Дисс., с. 98 – 99), при этом упоминает, что «Педагоги-исполнители обучали искусству сычуаньской оперы в устной форме ...» (Дисс., с. 98). Выскажем предположение, что, поскольку сычуаньская опера, судя по представленным в параграфе характеристикам, относится к явлению устной профессиональной традиции, то инструменты фиксации и передачи акустического текста изначально предполагают иной тип фиксации, не свойственный для письменного (европейского) профессионализма.

Итогом тщательно выполненной аналитической работы в области композиторских решений по претворению в фортепианной музыке традиций сычуаньской оперы, становятся важные заключения автора относительно специфики применяемых техник и подходов. Так, три фортепианные миниатюры из сюиты Сун Миньчжу «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы» основаны на типовых напевах; в пьесе Цзя Дацюня «Чуаньцян» причудливым образом соединяется атональность и мелодическая линия типового напева *гаоцян*; фортепианный цикл Цао Гуанпин «Девять

а

фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян» предпосылает каждой части обозначение типового напева *гаоцян* и название мелодии *цюйпай*, соединяя их с музыкальной стилистикой импрессионизма, что, по справедливому мнению автора, приводит к вполне гармоничному результату.

В четвертой главе «Традиции хунаньской оперы хуагуси в фортепианном творчестве китайских композиторов» выявленная специфика названной драмы раскрывается на материале фортепианных сочинений Ван Лисаня, Чу Ванхуа и Тань Дуня.

В цикле прелюдий и фуг «Другие горы» Ван Лисаня подчеркивается наличие образов, присущих национальному искусству (культ гор) и отмечаются интересные детали построения звуковысотного пространства, которые коррелируют со стилистикой хунаньской оперы (имитация с помощью музыкальных средств выразительности диалектного произношения, четвертитоновой техники артистов *хуагуси* и др.). Разнообразные приемы, ассоциирующиеся со стилистикой *хуагуси*, демонстрируют в своих произведениях Чу Ванхуа и Тань Дунь, родившиеся в провинции Хунань. Диссертант, помимо свойственного композиторам приему цитирования, имитации звучания ударной группы *учан*, также выделяет альтерацию тонов напева *чуаньдяо*, «подчеркивая тем самым «неправильность» интонирования традиционной пентатоники в опере хуагуси» (Дисс., с.143). То есть, отмечается важный факт: стремление музыканта в условиях равномерно темперированного строя передать специфику музыкального строя, свойственного традиционной опере.

Рассмотрению музыкальных средств выразительности оперы юйцзюй и их претворению в сочинениях Чэнь И, Ван Цзяньчжуна, Гоу Цзужуна, Ли Цифан и Чжу Сяюя посвящена пятая глава «Традиции хэнаньской оперы юйцзюй в фортепианном творчестве китайских композиторов». Выявляя характерные особенности хэнаньской оперы – интонационную систему *шэньцян*, систему региональных напевов Восточной и Западной Хэнани, а также инструментальный состав, автор последовательно демонстрирует

а

единство европейских и национальных традиций, на примере сочинений названных композиторов. Как ранее отмечалось, большая роль принадлежит типовым напевам *цяндяо*, или *цюйпай*, к которым обращаются композиторы и характерной для этих напевов ладовой и метроритмической организации. Кроме этого, большое внимание музыканты уделяют передаче тембров и приемов игры на инструментах, сопровождающих представление. Так, в своем предисловии к пьесе «Юй дяо» («Две китайских багатели») Чэнь И указывает на заимствование материала из подлинного напева оперы *юйцзюй*. На уровне формообразования диссертант отмечает также наличие национальной специфики, которая обусловлена «вариантным повторением материала и активным добавлением орнаментики» (Дисс., с.157). Специфика хэнаньской оперы находит отражение и в сочинении Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу», которая представляет собой аранжировку пьесы для *соны* соло. Композитор, помимо использования мелодии из *юйцзюй*, подражает игре на *соне* и *шэне*, а также с помощью фактуры и ритма имитирует звучание ударных инструментов *банцзы*.

Особый интерес представляют произведения Гоу Цзужуна и Ли Цифан. Несмотря на академический жанр Шестой сонаты для фортепиано Гоу Цзужуна, первая часть сочинения демонстрирует приверженность традиции – опора на мелодию из *юйцзюй* «Романс Западного флигеля», подражание звучанию лютни. В названии сочинения Ли Цифан «Хэнань цюйпай», наоборот, подчеркивается принадлежность к хэнаньской опере, поскольку «Хэнаньские типовые напевы *цюйпай* привнесли свои ладовые, метроритмические, структурные и тембровые особенности в оперы этого региона» (Дисс., с. 161). Как показывает диссертант, композитор последовательно воплощает в фортепианном произведении отмеченные ранее особенности – «знаки» *сицюй*. В «Миниатюре хэнаньской оперы» (из «Оперной сюиты») Чжоу Сяоюй ладовая и метроритмическая основа также базируется на принципах звуковысотной организации *юйцзюй*.

В Заключении обобщаются выявленные закономерности, даются основные выводы исследования. В контексте ранее отмеченной проблематики общее и особенное, автор исследования уделяет внимание общим чертам «преломления театральной традиции в сольных фортепианных произведениях» (Дис., с. 168) на уровне ладогармонических, интонационных, метроритмических, тембровых, фактурных, формообразующих и сценических аспектов. Возможно, что выявленные автором общие закономерности могут иметь типологический характер.

Цель работы достигнута, поставленные задачи выполнены. Выводы, к которым приходит Лю Цзе достоверны и обоснованы. Несомненна *теоретическая значимость* диссертационного исследования. Предложенные в работе подходы, позволяющие рассматривать особенности воплощения в фортепианном композиторском творчестве уникального наследия традиционных китайских музыкальных драм, бытующих в различных регионах страны, дают возможность иначе взглянуть на решение фундаментальной проблемы «фольклор и композитор» («композитор и фольклор») в контексте взаимодействия профессиональной музыки устной традиции и композиторского творчества на уровне общее/особенное.

Результаты исследования найдут *практическое применение* в учебных курсах «Внеевропейские музыкальные культуры», «Современная музыка» «Музыкально-теоретические системы», «Современные проблемы музыкознания», композиторском и исполнительском творчестве.

К досадным недоразумениям технического характера следует отнести разночтения в формулировках: при характеристике структуры работы заявлен раздел Список литературы (Дисс., 13), тогда как в Содержании присутствует раздел Библиография (Дисс., с. 2). Не могли бы Вы пояснить, с чем связано разночтение в количестве положений в разделе Научная новизна в Автореферате (с.7) и Диссертации (с.10 – 11)?

На с. 3 Диссертации Вы указываете на факт включения *сицзюй* в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО в 2001 году. Данная информация имеет достаточно обобщенный характер. Возможно, стоило уточнить, что именно одна из региональных разновидностей – *куньцзюй* была включена в 2001 году в этот список. Как известно, в 2009 году в нем стала числиться кантонская опера и, затем, в 2010 году пекинская опера.

В качестве пожелания. Учитывая достаточно большой объем понятий и терминов, обусловленный проблематикой диссертации, представляется логичным порекомендовать провести работу по составлению терминологического словаря.

Вопросы:

1. Известны ли Вам другие музыкальные произведения, в основу которых был положен сюжет одного из самых знаменитых произведений китайской литературы «Западный флигель»?
2. Кому из композиторов, сочинения которых Вы рассматриваете в своей работе, на Ваш взгляд, удалось наиболее органично передать уникальный колорит традиционной китайской оперы (ее региональных разновидностей)? Не могли бы Вы привести конкретные примеры?

Высказанные соображения не снижают высокой оценки проделанной соискателем работы.

Автореферат и публикации (6 наименований, из них 3 статьи в изданиях, включённых в перечень ВАК РФ) в полной мере отражают содержание диссертации.

Диссертация написана на высоком научном уровне, отражает полученные автором самостоятельные результаты, имеющие существенное значение для современного музыкознания, музыкального востоковедения, истории и теории музыки. Выявление типологических и специфических черт оперного искусства в контексте проблематики Восток-Запад имеет

а

несомненную *теоретическую значимость* для дальнейших научных исследований.

Научно-квалификационная работа «Преломление региональных оперных традиций в фортепианных произведениях китайских композиторов XX-XXI веков» соответствует требованиям пп. 9 – 11, 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. Автор исследования Лю Цзе заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по 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

03 ноября 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

e-mail личный: aliabieva_a@mail.ru

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

